MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

SECHSTER JAHRGANG

1874.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von M. Bahn (früher T. Trautwein),

Königl. Hof-Buch- und Musikhandlung.

Linden-Strasse 79.

Nettopreis des Jahrganges 3 Thaler.

Ehren- und korrespondirende Mitglieder.

Dr. August Wilhelm Ambros in Wien
Dr. J. P. Heije in Amsterdam
P. Anselm Schubiger in St. Einsiedlen (Schweiz)
Freiherr Albert von Thimus, Appellationsgerichtsrath in Köln

Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender
Dr. B. A. Wagner, Berlin, stellvertretender Vorsitzender
Rob. Eitner, Berlin, Sekretär
M. Bahn, Berlin, Mitglied des Ausschusses
L. Liepmannssohn, Berlin, Mitglied des Ausschusses
Emanuel Mai, Berlin, Mitglied des Ausschusses

Ordentliche Mitglieder.

Petr. Altwirth, Chorreg. Reichersberg
J. Angerstein, Rostock
M. von Asantschewsky, Direktor, St. Petersburg
A. Asher und Co., London und Berlin
Ad. Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg)
Dr. Bamberg, Consul, Messina
Georg Becker, Lancy b. Genf
W. Bethge junior, Wilsleben
H. Bock (Bote und Bock), Berlin
Bode, Seminarlehrer, Lüneburg
Alfr. Dörffel, Leipzig
Carl Dreher, Carlsruhe
O. Dressler, Chordirekt., Weingarten
Louis Ehlert, Berlin
de Jonge van Ellemeet, Berlin
Dr. Faisst, Prof., Stuttgart
Dr. F. Fraidl, Graz
Dr. E. Friedländer, geh. Staats-Archivar, Berlin
Edm. Friese, Musikdir. Offenbach a/M.
Moritz Fürstenau, Dresden
Frz. Xav. Haberl, Kapellmeister, Regensburg
J. Ev. Habert, Organist und Redakteur, Gmunden
S. A. E. Hagen, Kopenhagen
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg
Carl Fr. Harveng, Frankfurt a/M.
Dr. Heimsoeth, Prof., Bonn
Otto Kade, Musikd., Schwerin i. M.
Kirchhoff und Wigand, Leipzig
Utto Kornmüller, Kloster Metten i. Niederbayern
Emil Krause, Hamburg
Bernh. Loos, Lehrer, Hofwyl b. Bern
J. H. Meier, Organist, Schönberg i.M.
Melde, Dr. und Prof., Marburg
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof b. Nürnberg
Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
Carl Riedel, Prof., Leipzig
Dr. Rietz, Kapellmeister, Dresden
A. G. Ritter, Musikd., Magdeburg
Jul. Rühlmann, Dresden
Dr. Jul. Schäffer, Musikd., Breslau
Dr. Wilh. Schell, Prof., Carlsruhe
Raym. Schlecht, geistl. Rath, Eichstätt
L. Schlottmann, Berlin
W. Schulze, Lehrer, Berlin
F. Simrock, Berlin
J. A. Stargardt, Berlin
Herm. Stecher, Oberlehrer, Annaberg i. S.
Prof. G. W. Teschner, Berlin
Prof. J. Tresch, Kapellmeister, Eichstaett
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg i. Kärnten
Joaquim de Vasconcellos, Porto (Portugal)
C. F. Weitzmann, Berlin
Dr. Franz Witt, Regensburg
Dr. Carl Zangemeister, Oberbibliothekar, Heidelberg

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniss.

Digitized by Google

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VI. Jahrgang. 1874.	Preis des Jahrganges 3 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 3 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Eine Liederhandschrift

des k. Staats-Archivs zu Aurich aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts.

Herausgegeben von

Dr. Ernst Friedlaender.

In einer Sammlung von Festordnungen, Singspielen und anderen auf die Tauffeierlichkeit des am 25. Januar 1630 geborenen Landgrafen Ludwig von Hessen-Darmstadt bezüglichen Papieren im k. Staats-Archive zu Aurich, fand ich ein Heft in kleinem Quartformat, welches auf 16 Blättern 18 Lieder enthält, die zu jenen Darmstädter Archivalien in durchaus keinem ersichtlichen Zusammenhange stehen.

Ein Titelblatt oder sonst irgend ein äuszeres Zeichen, das auf Entstehungsart, Zeit oder Verfasser deutet, fehlt, und das Heft beginnt ohne Weiteres mit dem Liede Nr. 1, an welches sich mit der jedesmaligen Ueberschrift „ein anderes Lied“, die folgenden Gedichte anschlieszen. Der Mehrzahl der Lieder ist eine Singweise, theilweise mit einem Basse versehen, vorangestellt, welche in der deutschen Orgeltabulatur geschrieben ist. Sowohl den Schriftzügen, als ganz besonders der Musik nach, müssen wir die Niederschrift der Lieder in den Anfang des 17. Jahrhunderts verlegen; doch dürften wir in dem vorliegenden Hefte wohl nur die Abschrift eines anderen Manuskriptes, eine Sammlung damals besonders beliebter Lieder vor uns haben, da sämmtliche Lieder von derselben Hand und anscheinend in einer Folge ohne grössere Unterbrechung geschrieben sind; auch deuten auf einen späteren Abschreiber mehrere Schreib-

Digitized by Google

fehler in den Melodieen, welche der harmoniekundige Komponist bei seiner Niederschrift vermieden haben würde.

Immerhin werden die Lieder von Interesse sein, nicht nur ihrer literarhistorischen Bedeutung oder ihrem häufig nicht geringen poetischen Werthe nach, sondern auch und zwar vornemlich dem Fachmusiker und dem Musikfreunde, denn mit ganz wenigen Ausnahmen erheben sich die Melodieen weit über das Niveau des Alltäglichen und berühren das Ohr in anmuthigster Weise. — Auch die Lieder 19 und 20 waren dem Hefte beigelegt; der Handschrift nach gleichzeitig mit den 18 ersten ist die Komposition bei diesen beiden in Mensuralnoten (Discant- und Baszschlüssel) geschrieben.

Da hier in Aurich die Mittel fehlen, um mit Bestimmtheit beurtheilen zu können, ob die neu aufgefundenen Lieder unbekannt sind und wirklich den Anspruch auf Neuheit und in Folge dessen auf Werth und Beachtung verdienen, hatte der Herr geh. Kabinetsrath Freiherr von Liliencron in München, der gründliche Forscher der Volksliederliteratur, in Gemeinschaft mit dem k. Kustos, Herrn Jul. Jos. Maier daselbst, die Güte, die bezüglichen Sammlungen von Liederdrucken zu durchmustern. Herr Maier hatte auszerdem die grosse Freundlichkeit mir einen Schlüssel zur Orgeltabulatur mitzutheilen, welcher mir die Auflösung der Melodieen ermöglichte. Da aber die musikalische Abtheilung der k. Bibliothek zu München, wie mir deren Kustos schrieb, an musikalischen Liederdrucken jener Zeit arm, während die Berliner Abtheilung gerade in dieser Beziehung sehr reich sei, so ersuchte ich deren Vorstand, Herrn Kustos Dr. Espagne um weitere Forschung. Mit grosser Güte und Gründlichkeit wurde meine Bitte erfüllt und die Bemühungen des Herrn Dr. Espagne ergaben das interessante Resultat, dasz zwei Lieder der Handschrift in Samuel Scheidt's Tabulatura nova, Hamburg 1624, bereits zu Variationen für die Orgel benutzt und gedruckt sind. Es sind dieses Nr. 6 der Handschrift, welche dort mit einer geringen Abweichung im zweiten Takt



als „Cantio gallica", und Nr. 17, welche mit den Anfangsworten „Also gehts" als „Allamande" erscheint.

Allen diesen Herren, sowie dem Herrn Redakteur dieser Blätter, welcher mit seinem erfahrenen Rathe nicht zurückhielt, verfehle ich nicht an dieser Stelle meinen wärmsten Dank auszusprechen.

Was den nachstehenden Abdruck betrifft, so musz bemerkt werden, dasz bei Regelung der Orthographie, dem Muster der Uhland'schen Volksliedersammlung folgend, es nur weniger und nicht erheblicher Modifikationen der Texteworte bedurfte; auch

Digitized by Google

die Interpunktion ist nach modernen Regeln der im Manuskripte erscheinenden und fast lediglich das Komma aufweisenden, substituirt. Die am Kopfe der Lieder stehenden Melodieen (zum Theil mit Basz) repräsentiren die von mir aufgelöste Originalnotation, ein Facsimile des zweiten Liedes „Schau megdlein", theile ich im Anhange mit.

Aurich, am 16. August 1873.

Dr. Ernst Friedlaender.

No. I.

Euch ihr Göt - ter grosz, bit ich zu hö - ren mei - ne klag,
und wie sie hat ge - raubt mein her - ze der - ge - stalt,

was mir mein hold - se - li - ge fein - din auf - thut für plag,
dasz ichs nim - mer - mehr kann brin - gen in mei - ne ge - walt;

(?)

Ve - nus, weil du denn bist der lieb ein Göt - tin grosz, ... reisz

den pfeil aus mir los, ... den mir Cu - pi - do schosz.

2. Phoebus halt zurück mit deinem hellen sonnenglanz,
komt ihr finstern wolken fur, und bedecket mich ganz,
dasz ich die freundlichen augen, welche schlüssel sind,
meiner feindin nicht mehr sehe, damit sie mir so lind
mein herz eröffnet hat und sich selbest geschlossen drein,
lest mich trostlosz allein, in solcher schweren pein.

3. Rottet euch zusammen bald, ihr Satyri alzumal,
sprecht zu dem Gott Pan, dasz er einstell sein pfeiffenschall,

Digitized by Google

Orpheus, der du bezwingen kannst manch wildes thier
mit deim schönen harpfenklang, hör auf, nicht musicir,
last euer lieblich getön, ihr waldvöglein frei,
verkehrt euer melodei in wilder eulen geschrei.

4. Singet ihr Sirenen, bewegt das wilde meer,
dasz fur seinem ungestüm mein klag kein mensch nicht hör,
Neptunus beweg die wasserquellen aller ort,
lasz zugleich mein vielfältige trähnen fieszen fort,
ihr auen grün und schönen weiszen blümlein reich,
verkehrt euch jetzt zugleich in bitter dornensträuch.

5. Nahet euch endlich herbei, ihr zarten Nymphen werth,
und ihr edlen schäfer und schäferin, verlasset euer herd,
kommt und schaut, wie ich beschliesz das traurig leben mein,
habt mitleiden doch mit mir, seid ihr anders nicht stein,
ihr berg und felsen hoch, senkt euch auf mich herab,
seid mir ein lieblich grab, Adio, nu scheid ich ab.

No. 2.

Schau megdlein wol-ge-zie-ret, was tu-gend dir ge-büh-ret,
Gottsfurcht fur al-len din-gen wil ich dir erst vor-sin-gen;
denn wer fur au-gen helt Gottswort, und sich vor-stelt
ein un-sträf-li-ches le-ben, dem wird Gott gna-de ge-ben.
(?)

2. Im kreuz und leiden schwere
verzag nur nicht so sehre;
kein unglück lasz dich krenken,
thu stets an Gott gedenken,
der dich errettet bald
auf wege mannigfalt,
lasz dich nicht feige finden
geduld kanns überwinden,

Digitized by Google

3. Bei leuten halt dich stille;
nicht alls, was dir dein wille
thut rathen, bring zu werken,
sondern lasz dich nichts merken.
Die augen halt im zaum,
vielm gschwätz gib keinen raum;
sieh, das gefunden werde
bei dir ein schön geberde.

4. Jungfreulein, hör noch mehre
was dich wird zieren sehre:
wenn du dich wol wirst hüten
vorm zorn und seinem wüten;
und das sanftmutigkeit
in deinem herzenleid;
jungleut viel müssen dulden
dasz sie kein spot verschulden.

5. Lach nicht der leut behende,
dasz sich nicht jemand wende,
der deiner wieder lache
und dich zuschanden mache,
oder fahr im zorn heraus
und leg dir's übel aus,
denn stolz nichts guts beweiset,
die demut alzeit preiset.

6. Leg fleisz an reinlichs wesen,
denn ich hab oft gelesen,
dasz fromm, schön, jung und reine
verkauft die leut alleine;
doch schmück dich nicht dabei,
dein gstalt lasz immer frei.
Wenn du vor leut solt gehen,
so lasz dich reinlich sehen.

7. Am end wil ich dich lehren
wenn dir Gott thut bescheren
ein fromm herzlieb in ehren,
so deiner wolt begehren,
sieh zu, erhalt sein gunst,
das ist die rechte kunst;
sei freundlich in geberden,
so wird er deiner werden.

No. 3.

Ach wie sol ich doch in freu-den le - ben, weil ich von der musz sein, die mir al - lein thut freu-de ge - ben! lust ist fern von mei-nem her - zen: denn dasz es sol ge-schei-den sein von der herz-lieb-sten mein, das bringt mir schmer - zen.

2. Vor unmut wil mir mein herz zerbrechen,
wenn ich denk an die zeit, da sie mit leid
zu mir thet sprechen:
scheidstu von mir im leiden,
sol doch mein herz in ewigkeit, von dir, mein einig freud,
nicht sein gescheiden.

3. Rechte lieb wil ich ihr drum erzeigen
weil sie al ihr begier allein zu mir,
zu mir thut neigen.
Unverhoff's glück werd auch geben,
dasz ich wiederum bei ihr in ehrn, nach meines herzen begehrn,
in freud mög leben.

Digitized by Google

No. 4.

Sehr gro-sze klag führt Or-phe-us der zeit, } ihr le-ben
wie sein Eu-ri-di-ce mit her-zen-leid }
liesz durch ei-nen schlangen-bisz, die im gras ver-bor-gen lag, wie
Eu-ri-di-ce al-ge-mach spa-ziert und blu-men brach.

2. Ihr leichnam ward alsbald zur selben stund
hinabgebracht gar tief zur hellengrund
in pein und qual, schmerzen, angst und trübsal:
Dem Orpheo gschach sehr wehe,
und könnt der Euridice vergessen nimmermehr.

3. Bereiten thet Orpheus bald seine harpf,
und schlug darauf sehr kunstlich und gar scharf,
und ging hinab sucht seines herzens lab.
Klopfet an Plutonis haus,
Cerberus der lag heraus, liesz niemande ein oder aus.

4. Ich bit, ihr hellen Götter, mich begabt
mit Euridice, die ihr drinnen habt.
Lasz sie lebend zu mir kommen behend.
Und weil er so heftig bat,
der Gott Pluto herfur trat, bewiesz Orpheo gnad.

5. Lasz von der klag, sprach er, es ist dein bitt
erhört, darum nimm Euridicen mit,
führ sie hinausz, sieh dich nicht um durchaus,
bis du kommst an den hellen tag.
Wirstu dem nicht kommen nach — so hat kein end dein klag.

6. Lieblich Orpheus da sein harpfe rührt,
sein Euridice er von dannen führt;
er ging ihr vor, sie folget seinem gespor.
Als er nun den tag erkannt
und zu bald zurück sich wand, sie ihm wieder verswandt.

7. Als Orpheus vermeint durch seine kunst
sie wiederzubringen, und war doch umsunst
sein ghabte müh, die er gesparet nie;
drum betrauert er seinen unfall,
mit ihm trauern überal wald, fels, stein, berg und thal.

No. 5.

In gro-szer liebe, treu und gunst, schweb mir mein jun-ges
so bin ich auch mit lie-bes-brunst um-fan-gen al mit

Digitized by Google

her - ze, } Nacht und tag liegst mir im sinn, der ich ganz er-
schmer - ze. }

ge-ben bin; komm du schö-ne zier, mein herz er-freu-en thu, ich

lei-de tag und nacht gro - sze un - ruh.

2. Reichlich hat sie Gott beschert
von tugend aus der maszen,
treuherzig, lieblich von geberd,
verstendig aus der maszen.
Adelich ist geborn
nur von mir ganz auserkorn,
komm du schöne zier, mein herz erfreuen thu,
ich leide tag und nacht grosze unruh.

3. Solt ich denn lange von dir sein,
du zartschönes jungfreulein,
es kost furwar das leben mein;
red ich furwar ohn argen schein,
klar und frei in allen ehrn,
kann uns ja kein mensch nicht wehrn.
Komm du schöne zier, mein herz erfreuen thu,
ich leide tag und nacht grosze unruh.

4. Leib, ehr und gut, auch das geblüt
nach deinem willen ergeben;
bei dir so bleibet mein gemüt
und auch mein trauriges leben.
Roterfarbensüszer mund
Gott wol dich sparen gesund!
Komm du schöne zier, mein herz erfreuen thu,
ich leide tag und nacht grosze unruh.

No. 6.

Ehr-lich, freundlich und schön da - bei, das sind die drei, jung-freu-lein,
da-durch ich mich in - a - mo-rirt be - ken - ne frei, dasz auch ich

kann es sein, las-set mich er - le - ben heut die er-wünschte zeit,
wis-se mich wie-der - um von euch ge - liebt, und ja nicht be - trübt.

2. Lieben brauchet Achillis wunderliche wehr,
die curirten das, wer durch sie verwundet sehr,
so thut kunt zu der stund,
wie auch ihr mich habt verwund, also macht gesund,
damit ihr wol an mir
ubertrefft auf solche weis des Achillis preis.

3. Dasz die tugend und freundlichkeit und schön gestalt
sei ein magnet, der herzen zeucht und an sich halt,
das habt ihr bewiesen mir,
angezogen, ohne scherz, mein gemüt und herz.
Habt ihrs dann gezogen an,
so behaltets auch an euch, den magneten gleich.

Digitized by Google

4. Dasz die lieb wiederum sei ein solcher magnet,
der die herzen auch an sich zeucht und haltet stets,
das last ihr sehen an mir.
Seid nicht härter als eisen fest, das sich ziehen läst.
Sagt ohn scherz eurem herz,
dasz es doch gutwillig sich ziehen lasz an mich.

5. Hett es dem schöpfer gefellig mögen gewesen sein,
könnt ich leiden ein fensterlein zum herzen mein,
würd ihr frei reine treu
sehen in dem herzen mein, ohne falschen schein,
und dabei stehen frei,
euer conterfei so zart, lieb und wol verwahrt.

6. Drum jungfreulein auf euer treu, schein und glanz
richtet auf eine liebliche correspondenz;
last mein lieb euer lieb
nicht so gar unwirdig sein; lieb um lieb gebt fein;
dasz nicht gleich Venus euch
zu strafen werd bedacht. Ade zu guter nacht.

No. 7.

Uf die vorhergehende melodei.

1. Von den zarten jungfreulein
hőret bericht,
wie die können so freundlich sein,
sie meinens aber nicht,
geben zuckersüsze wort,
dadurch so mancher wird bethört,
hab es oft gehört.

2. Fromm wie die lieben engelein
stellen sie sich recht,
jedoch oft gar hönisch sein
auf einen armen knecht,
der sein dienst ihnen praesentirt;
wenn er ist veramorirt,
wird er nur vexirt.

3. Gleich wie die Venusbilderlein
treten sie herein.
Das herz mag wol steinern sein,
das sie nicht zünden an;
wenn einer nur ein bliklein gibt,
seinen discurs mit ihnen übt,
wird er straks verliebt.

4. Alsbald sie den erspüret,
getroffen der gallan,
holdselig ihn praesentiret,
lasz sie treten an,
sich gar freundlich zu ihm setzt,
und so lieblich mit ihm scherzt,
dasz er straks verletzt. (sic?)

5. Endlich fasset er einen mut:
bittet ihre gunst.
Hoffnung sie ihm den machen thut,
das ist ihre kunst.
Wenn sie dann entzünd sein herz,
bald gedenkt sie hinterwerts,
ist es nur ihr scherz.

6. Spricht dann zu ihrem gespiel:
höret neue mähr,
heimlich dir vertrauen wil,
saget nur her,
merkstu auch den possen dar,
wie der gegen mir geschossen war,
acht es nicht ein haar.

7. Wenn sie dann sind gar allein
auf den abend spat,
in ihrem schlafkämmerlein
so halten sie den rat:
der eine ist ihr viel zu stolz,
der ander ist ein trunkenbolz,
ein grobes holz.

8. Der dritte hält zu weinig knecht
nach seinem stand,
der vierte ist von discursen schlecht,
ein einfeltiger quant,
der fünfte sitzet gar zu stil,
der sechste plaudert gar zu viel,
trift kein eben ziel.

Digitized by Google

9. Wann sich gleich noch einer fund
in ihrem sinn,
den die jungfrau fur das seine
liesz passieren hin,
so spricht noch wol die kammermagd:
„nein furwar, mir der gar nicht behagt,
wenn ihrs gleich sagt.“

10. Darum ihr zarten jungfreulein,
bedenket euch nur,
dasz man euch den falschen schein
nicht beimessen thu,
wenn ihr ihre liebe spürt,
thut was sich in ehren gebürt
und niemand verfürt.

11. Auch ihr jungen gesellen gut,
meidet falsche wort,
bescheiden halt' euer red in hut,
euch selbst nicht bethört.
zur kurzweil ist dies lied erdacht,
die frommen bleiben unveracht,
Ade zu guter nacht.

No. 8.

Aus ge-dan-ken in ge-dan-ken zu berg und thal mich leit,
aus frie'-den in ein zan-ken die lie-be al-le-zeit,
ei-ne ge-bahn-te stra-szen ist wi-der mei-nen sinn, musz
sie auch straks ... ver-las-sen und ge-hen auf seitn hin.

2. Gewohnte ort zu meiden,
pfleg ich so viel ich mag,
leute um mich zu leiden
ist mir ein schwere plag,
ein einsam öde vor allen,
ein baum, ein schattig thal,
thut mir allein gefallen,
wenns hat ein wiederschall.

3. Mein seel dazu genesen
und ruh sucht oft und dick,
bleibt doch in einem wesen
kaum einen augenblick,
weinend treibt sie den lachen,
jetzt hat sie nun den rast,
bald thut ihr furcht bang machen,
bald zuversicht sie fast.

4. So manchen schritt ich gehe,
so manch' gedanken neu
plagt mich, dasz wer mich sehe,
der müszt es sagen frei,
insonders der dies leben
erfahrn und kundig ist,
ich liebe und wer darneben
zustandes ungewisz.

5. Dennoch thet mir behagen,
ob schon süsz bitter ist,
dies leben, und thu sagen
vielleicht zu dieser frist:
wird dichs die lieb gewehren?
seufzend betracht ich denn,
ob es auch könnt wahr werden,
ja wo, ja wie und wann?

6. So ich ein schatten sehe
irgends von einem baum,
betrübt dahin ich gehe,
und gleich wie in einem traum
erstarr ich da behende;
mein augen und gesicht
hab ich, und beide hende
nach'm nechsten fels gericht.

Digitized by Google

7. Im sinn ich drauf abbilde
mein liebstes freulein her,
ihr schön statur und bilde,
als ob sie es selber wer,
recht ich mich dann vergleiche
einem, den der wanwitz treibt,
der auf einmal zugleiche
redet und weint und schreibt.

8. Mich deucht, ich sehe zu zeiten
in wolken meine dam,
bald bei mir auf der seiten
sitzt sie auf einem stamm;
mich dünkt, sie thu mich grüssen,
niemand glaubt es mir;
und ich mein sie zu küssen,
greif hin und geh nach ihr.

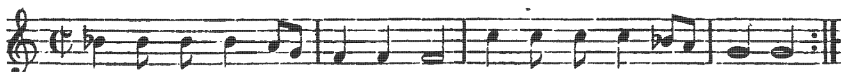
9. Wann ich mich dann ermunter,
mein brust benetzt ich find,
von trähnen, so herunter
auf sie geflossen sind;
dann setz ich mich und klage:
dasz irrthum mein
ich nicht al mein lebtage
solle geblieben sein.

10. Ein gross verlangen führen
mich thut hernach bergan,
so hoch das dahin rühren
keins andern schatten kann,
von da im augenscheine
meins unglücks lang und breit
zu messen ich vermeine,
aber es fehlet weit.

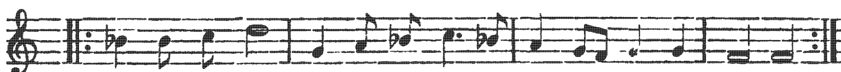
11. Endlich mein pein und schmerzen,
mein trähnen und mein not
schütt ich aus von meinem herzen,
sink als wer ich tod,
nur ein trost, der mich labet,
macht, dasz noch lebe ich,
dasz sie, wie sie selbst saget,
gar oft gedenkt an mich.

12. Mein lieb, mach dich von hinnen
zur schön Marfisa bald,
volkom'n wirstu da finden
mein lebende gestalt,
denn was du hier siehst schweben,
ist nur mein leichnam bleich,
dort thut mein seele leben
wie in eim himmelreich.

No. 9.



U - lys - ses war ein küh-ner held, hab ich gar oft ge - le - sen,
be-rümt gar hoch an man-nich-keit, als auch je ei-ner ge - we - sen,



zu wassr und land war er bekannt, thet manchen sieg er - hal - ten,
so ist mein sinn, denk oft da - hin, vic - to - riam zu er - hal - ten.

2. Loben thu ich zu aller zeit einen solchen braven soldaten,
der sich gar nicht abschrecken leszt, wenns gleich nicht thut geraten
auf seiner seit,
dasz sich die beut
noch würden nicht wilkommen;
wird sich es doch
bald finden noch
mit doppeltem gewinn und frommen.

3. Recht hinan, frisch ichs wagen wil, mein glück noch recht zu versuchen,
treff ichs nur an einem ort, wie ich den teglich thue hoffen,
wils halten wol,
wenn auch gleich sol

Digitized by Google

der neider herz zerspringen,
die mir mein glück
gönnen gar nicht
lachen zu diesen dingen.

4. Ich muss jetzt ein wenig lavieren, mit kriegsstörk innen halten,
Venus die wil auch pravieren, thut mir fur augen halten,
dasz ich nicht gar
der kriegsgefahr,
die liebste sol verachten,
sonst sol geschwind
ihr kleines kind
mir nach meinem leben trachten.

5. Cupido, das schnöde kind, thut mir viel possen machen,
bald ist es hie, bald ist es da, ich musz es ja selber lachen,
dasz es sogar
die liebste zwar
in seinem karrn thut führen.
Ich habs erkennt,
weisz noch kein end
mich wieder daraus zu wirren.

6. Venus, ich bit von herzen dich, lasz mich alzeit dein geniessen,
dasz ich stets in deinem dienst dir gewesen bin sehr geflissen,
und halte auch
nach dem gebrauch,
die lieb ich nicht verachte;
mein herz alzeit
wird hoch erfreut,
wann ich die lieb betrachte.

7. Schöne jungfreulein lieb ich gern, sie thun mich höchlich erfreuen,
ich bin ihr hold, ich seh sie gern, mein gut thut sich gar verneuen,
ein schönes kind,
mein trauren lind,
thut mich gar bald einnehmen;
drum thu ich mich
gar williglich
dir Cupido ergeben.

8. Hoff auch, du wirst die liebste mein mit gleichen pfeilen durchschiessen,
denn solt ich jetzt der liebe dein nicht wiedrum auch geniessen,
dasz ich alzeit
in lieb und leid
bestendig bei dir bleibe;
ich lasz nicht ab,
bis in mein grab
soltu die liebste bleiben.

9. Zu dir richt ich das herze mein, ach lasz mich doch auch geniessen,
mein treue liebe recht betracht, ich schwör bei meinem gewissen,
dasz ich alzeit
in lieb und leid

Digitized by Google

bestendig bei dir bleibe;
ich lasz nicht ab,
bis in mein grab
soltu die liebste bleiben.

10. Schöns lieb, dies liedlein schlecht und klein, welchs ich jetzund hab thun singen,
lasz dir treulich befohlen sein, thu dir daneben eins bringen,
ein gleislein wein,
die gesundheit dein
und allen soldaten zu gefallen;
wollest jetzund
mit frölchem mund
dein stimlein lassen erschallen.

11. Hiemit end ich dies liedlein schlecht, und bitt, lasts euch gefallen,
welchs ich euch zu ehren erdacht; ich wünsch, dasz denen allen
ihr herz verschmacht,
der mir veracht
die lieb und kriegeswesen.
Bleib bis ans end,
damit ich wend
und hoffe noch zu genesen.

No. 10.

Ein sprichwort laut, und das-selb ist nicht er - lo - gen: „wer leichtlich
traut, kann gar bald werden be - tro - gen.“ Welchs ohn scher-zen ich mit
schmer-zen musz werden inn, jetz-und in meim jun-gen her - zen.

2. Gar gute wort,
der man mir viel thet zusprechen,
mich habn bethört,
das herz darob mir möcht brechen;
drum mit klagen
hraus zu sagen,
wie mirs ums herz
ich jetzund hab müssen wagen.

3. Auf derer gunst
ich zuviel habe getrauet,
ist nun umsunst
und hat mich gar oft gereuet;
ist gewiszlich:
freund sind miszlich
fast überal zu hören,
wiewol es verdrieszlich.

Digitized by Google

4. Ulysses wort
im herzen gewachsen waren,
wie es ward gehört,
also hat man es erfahren;
welches viel mehre
war ein ehre,
und solche weis
zwar noch jetzt zu leben were.

5. Drum ich in stil
mit schaden bin auch klug worden,
hinfort nicht wil
trauen solchen schmeichlers orden;
denn fuchszschwentzen,
reverentzen
wird auch gemein
bei alten bauren tenzen.

No. 11.

1. Es ist ein neuer orden
erstanden zu dieser frist,
seint das derselb ist worden
kein treu noch glauben ist.
Geschwinde musz der rennen
und gleich wie Phaëton,
der finden wolt da einen,
ein herz das untreu ohn.

2. Die freund sind gleich wie schwalben
zur lieben sommerzeit,
die da sind allenthalben,
von uns nicht weichen weit;
wenns aber thut gefrieren,
der winter nun ist kalt,
die schwalben sich verlieren,
verlassen uns so bald.

3. Also wenns glücke blühet,
so hastu freunde viel,
die um dich sein bemühet
gar sehr ohn masz und ziel;
wenn aber das blat sich wendet,
das glücke hat gefahr,
bald sich die freundschaft endet,
da neulich da man war.

4. Es thut dich mancher fragen:
„ei mein, wie gehts dem herrn?“
und wenn du „wol“ thust sagen,
spricht er: „das hör ich gern“,
meint aber, dasz dirs ginge
gleich wie dem Absolon,
werst flüchtig aller dinge,
wie Cain, Adams sohn.

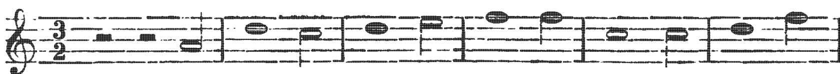
5. Es ist an manchem orte,
auf diese weis bewannt,
es sind wol Jacobs worte,
ist aber Esau's hand.
Der Joab thut wol sprechen:
„Gott grüss dich, Abner mein,“
thut aber tiefe stecken
in rücken das messer sein.

6. Gar freundlich thut man grüszen,
und gibt der worte gut;
kann beide hende küssen,
hat doch ein falschen mut.
Denn Judas hat gelassen
viel bruder in der welt,
gar freundlich ohne masze
sich solcher hauffe stelt.
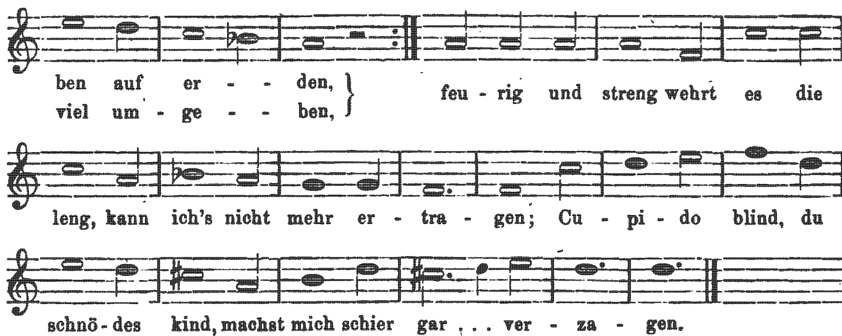
7. Solchs ist des schmeichlers weise
er gibt der worte gut:
der fuchs kann schleichen leise,
hat doch ein falschen mut.
Die schmeichler sind gleich wie katzen,
die vorn sich lecken rein,
von hinten aber kratzen,
wenn sie nicht bei dir sein.

8. Darum vertrau du keinem,
hast ihn denn vor erkannt;
und lernest jetzt an einem,
wie es sei um alle bewannt.
Solst erstlich wol erfahren,
wie er sich hab erzeigt
gegen die, so seine feinde waren,
ehe er sich zu dir neigt.

No. 12.



E - len - der mensch, sag ich ohn scherz, mag nicht le-
der tregt ein solch ver - wund - tes herz, mit pfei - len



2. All tag, all stund, all augenblick,
thut es mir pfeil zufügen,
von bogen sein, gar oft und dick,
hat auch gar kein genügen,
dasz ich nur schlecht
musz sein sein knecht,
ihn halten für ein herren;
reizt an das glück,
das mir sein tück
an mir musz alzeit mehren.

3. Mechtig und hart hat bunden sehr
mich an ein freulein zarte.
Wann mir nurs glück so günstig wär,
dasz ich bei ihr könnt warten,
so het ich doch
bisweilen noch
labung in meinem herzen!
aber dasz ich
jetzt scheiden musz
krenkt mein herz ungeheure.

4. Recht wie ein hirsch sucht wasser kalt,
wenn ihm die hund nacheilen,
auf dasz er find erstickung bald,
also mit Venus pfeile
verwundet ich,
ganz mattiglich
labung meim schwachen herzen;
such hin und her,
wo ich mich hinkehr
find ich nur eitel schmerzen.

5. Het ich nicht oft und viel bedacht
die wolfahrt meiner seelen,
was ich vor schmerz, wenn ichs betracht,
würd haben in der höllen,
ohn einges end —
het ich behend
mir selbst das leben genommen!
wenn ich auch oft
nicht hett gehofft,
wieder zu dir zu kommen.

6. Alhier sitz ich gleich wie ein traum,
grosz sorge um mich schweben.
Die lieb lest mich auch leben kaum,
weisz mir kein trost zu geben.
Allein dasz ich
seh rings um mich,
meinend mein lieb zu sehen,
aber nur pfeil,
feurig in eil,
gegen mir her thun gehen.

7. Ich seh ja wol, dasz mir das glück
den rücken hat gewendet,
und braucht an mir all seine tück,
sein siegel hats gewendet
kein andern ort.
O Göttin zart
wie hab ichs übertreten,
dasz du mich wilt
so gar unmild
nicht von der pein erretten.

8. Nichts wust ich, dasz doch irgend wer,
damit ich dir hett gesundet.
Drum bitt ich dich, du wollest der,
auf die mein seel gegründet,
mit deiner kerz
ihr junges herz
ein wenig nur anzünden,
auf dasz sie doch
mög prüfen noch
was ich vor schmerz empfinde.

Digitized by Google

9. Aber du weiszt, mein mündlein roth,
gesagt darf das nicht werden,
was mein herz leid vor grosze not.
Du mir gefelst auf erden
für jederman.
Kein jungfrau schon
mir ehemals hat gefallen
so wol als du,
setzt mich in ruh,
du mir geliebst ob allen.

10. Ein stund deucht mich ein ganzes jahr,
darin ich dich nicht sehe,
was meinstu, was mir wiederfahr?
jetzund ich warlich stehe
in nöten viel.
Kein masz noch ziel
kann ich meins leidens schreiben,
dasz ich allein,
herzliebste mein,
so lang von dir musz bleiben.

11. All augenblick das herze mein
viel seufzer dir thut senden,
und kann gar nicht vergessen dein.
Drum wolst dich nicht abwenden
von dem, der viel,
ohn einges ziel,
musz dulden deinetwegen,
wendstu dich ab,
gewisz! ins grab
wirstu mich niederlegen.

12. Des nachts im schlaf dein schön gestalt
mir thut gar oft erscheinen,
wenn ich denn zugreif mit gewalt,
dich zu fassen vermeine,
und wil jetzund
an deinem mund
mein schwachen geist erquicken,
so ist es frei
nur fantasei;
die lieb wil mich ersticken.

13. Ja, wenn ein feuer gegen mir,
wie der berg Aetna thet brennen,
wolt ich doch, wenn ich solt zu dir,
mit groszer eil durchrennen.
Aber die zeit
mirs jetzt gebeut,
dasz ich die liebste musz meiden.
Kein gröszer pein
auf erden mag sein,
denn von der liebsten scheiden.

14. Rach wenn ich solt begeren thun
über die, so mich beleiden,
wolt ich ihnen nur wünschen zu lohn,
dasz sie ab müssen schreiden,
und lassen die,
gegen welche sie
in rechter liebe brennen.
Man könnt gewisz
auf erdenkreis
kein schwerer plage nennen!

15. Achts nicht für scherz, mein liebstes lieb,
mein treu hastu gemerket;
dir ich auch keine schuld nicht gib,
hast mich gar oft gesterket,
und mir vergunnt
dein roten mund
so süsziglich zu küssen,
welchs ich mit leid
zukünftiger zeit,
abwesende dein, musz büszen.

16. Ich fresz in mir mein herzeleid,
darf es schier niemand sagen.
Des kleffers zung hat uns allbeid
gebracht in dieses klagen.
Abgunst ist grosz!
o Amor blosz
schleusz deine pfeil zurücke!
triffs kleffers herz,
dasz es mit schmerz
erkenn sein falsche tücke.

17. Hoffnung doch noch, ob Gott nun wil,
alzeit mich thut ernehren,
denn ich gedenk nach schmerzen viel
wieder zu dir zu kehren.
Mein trost und freud!
ich hoff die zeit
mein trauren sol abwenden,
wenn nun das glück
gnug hat sein tück,
heut wil sich es wol wenden,

Digitized by Google

18. Brennende lieb, bleib stets bei mir,
wil auch alls gerne dulden;
bis dasz ich komm wieder zu dir,
hoff, du wirst solchs verschulden
mit lieb und gunst,
damit umsunst
ich nicht leid solche schmerzen.
Betrachts bei dir
mein höchste zier,
lieb ist fürwar kein scherzen.

19. Nimm hin, herzlieb, dies liedelein,
welchs ich dir hab gesungen.
Kein gute tag, nur schmerz und plag,
hat mich darzu gezwungen;
verwahrs also,
damit es ja
keinem kleffer komm zu handen.
Behalts bei dir,
ich wünsch bei mir,
dasz Gott all kleffer schende.

20. Alls trauren wird sein weit von mir,
wenn ich dich wiederfinde;
hiemit, herzlieb, so wünsch ich dir
viel tausend guter stunde.
Hab dich kunnt
zu dieser stund
mein brennendes herz verhelen;
verdenks mir nicht!
nun wil ich dich
dem lieben Gott befehlen.

(Schluss folgt.)

Mittheilungen.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums. Nr. 11, 1873. Enth.: „Ordnung die man haldet so man einen kunig gesegent vnd krönet" von Dr. Frommann. Ein verschollener Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer (von A. v. Eye). Buntglasierte Thonwaaren des 15.—18. Jahrh. im germ. Mus. (A. Essenwein). Bruchstück einer Schusterordnung (Zahn). Findling. Chronik. Historische Vereine. Nachrichten.

* Am 15. Dezember ist die 2. Lieferung des ersten Jahrgangs der Publikation (Ott's Liedersammlung von 1544) versendet worden.

* Fehlerverbesserung. In Nr. 12, 1873, Seite 202, Zeile 6 v. u., ist durch ein Versehen des Druckers der Name „Dessler" in Dressler verwandelt worden.

PUBLIKATION
älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung unter Protektion Sr. k. Hoheit des Prinzen Georg von Preussen. Verlag von M. Bahn (fr. Trautwein) in Berlin.

I. JAHRG.: Joh. Ott's mehrstimmige deutsche weltliche und geistliche Liedersammlung, Nürnberg, 1544. Partitur mit Klavierauszug, quellenmässig bearbeitet von Ludwig Erk, Otto Kade und Rob. Eitner. Subscriptions-Preis jährlich 5 Thaler.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Otto Hendel in Halle.

Digitized by Google

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VI. Jahrgang. 1874.	Preis des Jahrganges 3 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 3 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Eine Liederhandschrift

des k. Staats-Archivs zu Aurich aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts.

Herausgegeben von

Dr. Ernst Friedlaender.

(Schluss.)

No. 13.

1. Ein jungfrau streng von sitten
 war gar nicht zu erbitten,
aus stolzem ubermuth,
 thet sich gar hoch ergeben
in ein kloster und nonnen leben,
 sprach sie: „es thut kein gut.

2. Ein mann nach seinr manire
 sol mich nicht reformire
mit gebieten her und hin.
 Ich bin ein jungfrau stete,
und geh allein zu bette,
 welch zeit mir kommt in sinn.

3. Solt ich den ehstand wehlen,
 und dag und nacht mich quelen
mit müh und arbeit schwer,
 ein mann nach seinem willen,
was er an mir würd erfüllen
 je lenger bis daher?

4. Solchs ist mir gar nicht eben,
 mir gefelt das kloster leben;
wil werden ein nönnelein,
 mit beten, fasten und singen
al meine dag zubringen,
 und dienen Gott allein.“

5. Solchs thet frau Venus lachen,
 sprach: „hört, aus diesen sachen
solt werden bald ein tand.“
 Thet alle kloster lästern
und alle nonnen hassen
 und liebt den ehlichen stand.

6. Rief ihrem sohn geschwinde,
 dasz er sich liesse finden
mit seines bogens kraft;
 der kam gar bald in eile,
mit einem scharfen pfeile
 spannt, dasz der bogen kracht.

Digitized by Google

7. Zur stunde kam gegangen
   ein mann, mit lieb umfangen,
wuszt selber nicht woraus;
   den thet Venus erhören,
und gar heimlich losieren
   wol in der jungfrau haus.

8. Als sie nun war ohn sorgen,
   het sich Amor verborgen
in einem winkel klein,
   sie sprach: „anstat des bogens
sollen sein des mannes augen,
   sein red — die pfeile sein.“
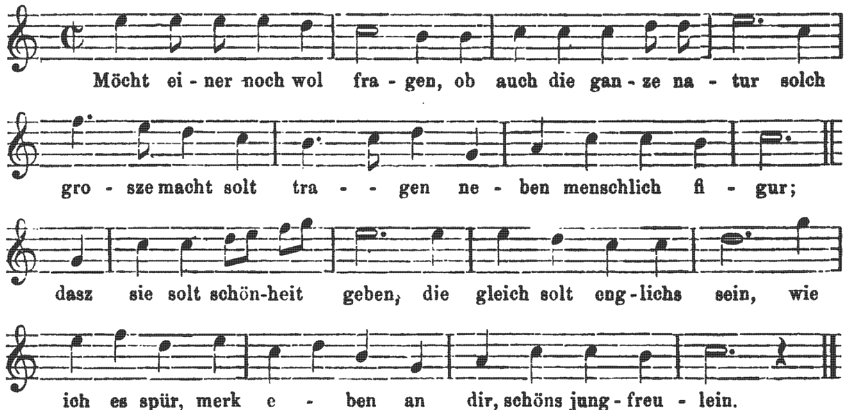
9. Nun aber alle stunde
   thet sich all klosterlüst verschwinden
dem zarten jungfreulein.
   Da macht er sie von sitten,
sprach heimlich um sie bitten;
   ihr eigen musz ich sein.

10. Er thet freundlichen werben;
   sie dacht sie muste sterben,
wenn sie nur sagte nein,
   thet sich nicht lang bedenken,
ihr herz nicht lenger krenken,
   sie sprach: „es musz so sein.

11. Den ich in meinem herzen
   vil ungewohnter schmerzen
nicht lenger dulden kann;
   ade, du klosterleben,
jetzt thu ich mich ergeben
   in den ehlichen stand.“

12. Hieraus ist nun zu spuren:
   wenn sich die megdlein wehren,
dasz es nur sei ihr scherz;
   ob sie sich schon hoch ergeben
in ein kloster und nonnen leben,
   ist es ihn' doch nicht ums herz.

No. 14.



2. Aber dies musz dermaszen
   von Göttern ingemein
dir ja sein zugelassen,
   sonst könnt es gar nicht sein!
weil sie an dir beweisen,
   herzlieb, al ihre macht,
also, dasz ich zu preisen
   dich stetig bin bedacht.

3. Recht wolle dir Venus schenken
   schönheit, die nicht vorgeht,
Luna dich auch bedenken,
   mit hoheit dir beistehn,
Pallas dir thut mittheilen
   kunst und hohen verstand,
Amor gibt seine pfeile
   und bogen in seine hand.

4. Tregst auch von jederman die tugend,
   dasz du leuchtest wie die sonn;
in deiner zarten jugend
   bistu gezieret schön
mit freundlichen geberden
   von der Diana zart;
mit schöner red auf erden,
   deins gleichen nicht funden ward.

Digitized by Google

5. Herlich ist anschauen
die morgenröthe so schön
des morgens in den tauen,
wenn herfurbricht die sonu;
also mit deinen stralen
der herlichkeit herein prangst;
man könnts nicht schöner malen!
Den preis du gar erlangst.

6. Also weil du beisammen
hast schön farb, gunst und kunst,
so gebürt dir auch ein name,
den keine vor hat sonst,
drum solt nicht heiszen sonn,
noch mond noch sternelein:
nur ein ausbunt und krone
aller schönen jungfreulein.

No. 15.

Ein lieb-chen hab ich mir aus-er-welt,
welchs mir im her-zen sehr wol ge-felt;
sie ist schön und tu-gend-reich, ... gut von sin-nen auch zu-gleich.... An-stat dasz ich solt frö-lich sein, hab ich nur angst und schwe-re pein!

2. Sie ist schön und tugendreich,
gut von sinnen auch zugleich,
ich lieb sie al mein lebelang
gegen al ihrer eltern dank.
Anstat dasz ich solt frölich sein,
hab ich nur angst und schwere pein.

3. Ich lieb sie al mein lebelang
gegen al ihrer eltern dank.
Das glück ist mir nicht entgegn,
straft mich sehr hart derowegn.
Anstat dasz ich solt frölich sein,
hab ich nur angst und schwere pein.

4. Das glück ist mir nicht entgegn,
straft mich sehr hart derowegn,
ich wil gehn in den traurigen wald,
einsam zu leben hab ich erwelt.
Anstat dasz ich solt frölich sein,
hab ich nur angst und schwere pein.

5. Ich wil gehn in den traurigen wald,
einsam zu leben hab ich erwelt,
ein einsiedlein wil ich da machen,
allein zu leben in traurigen sachen.
Anstat dasz ich solt frölich sein,
hab ich nur angst und schwere pein.

6. Ein einsiedlein wil ich da machen,
allein zu leben in traurigen sachen,
ich wil schreiben über die thür:
„und zufrieden ist, der da wohnet hier.“
Anstat dasz ich solt frölich sein,
hab ich nur angst und schwere pein.

7. Ich wil schreiben über die thür:
„und zufrieden ist, der da wohnet hier,“
kommt ihr schönen jungfreulein,
die ihr furüber gangen sein.
Anstat dasz ich solt frölich sein,
hab ich nur angst und schwere pein

8. Kommt ihr schönen jungfreulein,
die ihr furüber gangen sein;
des einsiedlers thut euch erbarmen,
der da lebt gleich wie die armen.
Anstat dasz ich solt frölich sein,
hab ich nur angst und schwere pein.

Digitized by Google

No. 16.

1. Cupido blind, das schnöde kind,
so manchen helden überwind,
war neulich ausgezogen
mit seinem pfeil und bogen.

2. Vagieret hin und wiederum,
feldschweiffet allenthalben um,
ob es ihm möcht gelingen
unter sein joch zu bringen

3. einen jungen soldaten keck,
den er antraf bei einer heck
auf und nieder spazieren,
seine zeit darzu passieren.

4. Seinen bogen zog er auf in eil,
und schosz davon gar schnel ein pfeil
dem landsknecht in sein herze,
dasz ihm thet hefftig schmerzen.

5. Der held wuszt nicht, wie ihm geschach,
fand sich alsbald mit lieb geplagt;
dem kind thet er nachjagen,
und wolt es Gott Marti klagen.

6. Er kam wol fur der Götter thron,
und nennt sich Gottes Martis sohn,
bat, wolt ihn hrausser heiszen
Martem, den alten greisen.

7. Gott Mars, weil er ihn vater nannt,
alsbald für seinen sohn erkannt,
hiesz ihn in saal hrein gehen,
und liesz ihn für sich stehen.

8. Fur ihn trat er mit reverentz,
Mars gab ihm alsbald audienz.
sein klag thet er furbringen,
bericht ihm so der dinge.

9. Sprach: „siehe herzliebster vater mein,
Cupido blind, der knabe klein,
kam mir plötzlich zu handen,
und hat sich unterstanden

10. tödlich mich zu verwunden in eil,
schosz mir mit grimm ins herz ein pfeil;
mit lieb bin ich torquiret.“ —
Gott Mars sich resolviret,

11. weil ihm die sachen brachten verdriesz,
ein heer er bald auffodern liesz
von reutern und landesknechten:
wolt ihn retten mit fechten.

12. Kam an mit grossem feldgeschrei,
munition und arquolerei,
im feld thet er turnieren,
und thet sein volk anführen.

13. Ein jeder der sein gewehr recht braucht,
schossen frisch von sich, dasz es raucht;
mit krachen spielten die stücke;
seinen grimm thet Mars da blicken.

14. Der junge soldat, so strebt nach ehr,
stelt sich mannlich in sein gewehr,
vermeinend sich zu retten
von banden und aus nöten. —

15. Mittler kam Cupido klein,
und zeigte an der mutter sein,
dasz, woruf er gedichtet,
wär alles wol verrichtet.

16. Die Göttin lacht des handels frech,
sprach: „schieszt gleich, hauet oder stecht,
kein gewehr ist hier vorhanden,
so ihn möcht lösen von banden.“

17. „Und zürnestu noch eins so sehr,“
sprach sie, „Gott Mars mit deinem heer,
deinen sohn magstu nicht retten
aus diesen seinen nöten.“

18. Indem herein getreten kam
ein überdiemaszen schöne dam,
die thet sich praesentieren,
dem ganzen heer pravieren.

19. Als sie der held sahe kommen her,
warf er von sich al sein gewehr,
sein waffen er niederleget,
fur ihr sein knie er beuget.

20. Sprach: „sehet, madama, schönstes bild,
hier liegt mein waffen, wehr und schild.
euch geb ich mich gefangen,
bitte, last mich gnad erlangen.“

21. Gott Mars verflucht die Göttin sehr,
brach alsbald auf mit seinem heer,
thet sich stracks redirieren
und all sein volk abführen.

Digitized by Google

22. Als nun Venus behielt das feld,
befahl sie gleich dem jungen held
mit dieser damen zu ziehen,
wolt er ihrem zorn entfliehen.

23. Der soldat sprach: „ach mutter mein,
ich bitt, befiel dem kinde dein,
dasz es mit gleichem pfeile,
meine dam auch übereile.“

24. Die Göttin sprach: „das steht bei mir,
hiemit nehm ich abscheid von dir.“
Wischt auf mit ihrem kinde,
verschwand fur ihm geschwinde.

25. Der soldat alsobald mit fleisz
gehorcht der Göttin Venus geheisz,
und trat aus seinem orden;
ist nun ein jungfrauknecht worden.

26. Er trit herein als ein courtisan,
ziehet seine beste hosen an,
er thut sich perfumiren,
sein mustasi releviren.

27. In summa: er ist gallan,
zuvor war er ein kriegesmann;
vordessen lebt er in freuden:
liebespein musz er jetzt leiden.

28. Gehet also, noch ist zweifels vol,
und weis nicht, wie ers machen sol,
ob ihm noch möcht gelücken,
dasz sie ihn thet anblicken

29. mit ihrer hellen augenstral,
so sich vergleichen einem cristal,
und ihm gnade erweisen,
dieweil er sie thut so preisen

30. für die allerschönst auf dieser erd,
kann nicht glauben, das irgend werd
ihrs gleichen mehr gefunden;
het sich auch unterwunden

31. ihr treu zu sein bis an sein end,
darum er sich ihren slaven nennt;
hofft noch ihr gunst zu erwerben:
ihr diener wil er sterben.

No. 17.

List und neid die - ser zeit wie - der mich thun stre - ben,
steln mir nach, ohn ur - sach, woln mich gar um - ge - ben;
und das - sel - be fech - ten an, was mir Gott und glü - cke gan;
hoff man wird mir's müssen gleich - wol pas - sie - ren lan.

2. Also gehts, also stehts
hie auf dieser erden,
dasz das glück musz durch tück
angefochten werden.
Welches ich geduldig trag,
an meim glück nicht mehr verzag,
wie ichs angefangen, also zum end
ichs wag.

3. Freundlich sein, meinen nein
ist vor unsern zeiten.
sagen ja, meinen ba,
ist bei unsern leuten.
Dann list sich mit schalkheit deckt
wil doch haben den respect,
dasz er auch aus hunger keinen bittern
sirup leckt.

4. Wen Gott gunnt, dasz man kunnt
jedes herz besehen,
würd man gleich, wie ungleich
mund und herz, verstehen.
ob das maul spricht süsz und viel,
meint das herz das wiederspiel.
Darum thu viel hören, doch trau mit
masz und ziel.

Digitized by Google

5. Grossen neid jederzeit
thu ich gerne sehen,
denn es gewisz ein anzeigung ist,
dasz mirs wol thut gehen.
Darum lasz mir neider her
und das klagen stellen kehr.
Lieber sein beneidet, als kleger ich begehr.

6. Wenn man dann also kann
unverhoffet neiden,
musz man sich betrüben nicht,
die zeit nur erbeiten;
bis untreu seinen herren slecht,
wie sich solches findet recht,
das tugend alzeit bleibet, und achtet nicht gunst schlecht.

7. Sich dich vor, hinterm ohr
hastu keine augen,
nim frisch war deiner haar,
list braucht scharfe laugen.
Doch sich auch bisweil zurück,
denn von rück braucht list sein tück,
wenn ihm nicht angehen von vorn sein bubenstück.

8. Wer nur schlecht sucht was recht,
und thut niemand schauen,
Gott vertraut, fuchses haut
braucht anstat der leuen,
da wird list bald desperat,
weil er sicht, dasz er nicht hat,
wie er dir könnt schaden zufügen mit der that.

9. Glaub du mich sicherlich:
tugent just bestehet,
ja list und neid verleuret sich,

[hier fehlen 2 Zeilen]

geht den krebsgang hinter sich,
ich habs wol ehr gesehen, darum glaub du nur mich.

10. List und neid auf eine zeit
theten auf mich dringen;
doch constant mit tugent band
thet ichs überschwingen,
calumnia könnt nicht bestehen,
virtus thet ihr weit vorgehn,
liesz list und neid dahinten verdunkelt also stehn.

11. Drum auf list zu der frist
gut acht musz ich haben;
und den fuchs gegen den fuchs
also lassen traben,
und doch redlich procidirn,
so thut list ihr kraft verliern,
also mit bestand mein sach content ausführen.

12. Zum beslusz mit verdrusz
sei denjenigen gesungen,
die mich oft, unverhofft,
tragen auf den zungen,
und felschlich angeben mich,
mein glück zu treiben hinter sich,
wil es noch wol erhalten, ohn aller neider tück.

No. 18.

1. Kann auch auf dieser ganzen erden,
oder an ein ort in der welt,
betrübter mensch gefunden werden,
der also leit als ich gequelt?
ich weisz schier nicht,
wie mir geschicht;
die lieb hat mich bracht in so grosze not,
dasz ich mir wunsch bald einen schnellen todt.

2. Ich weisz, dasz heimlich, aber dermaszen
ohn alles recht und billigkeit
viel falscher leut mich tödlich hassen
und suchen mein verderb und leid;
doch hoffe ich
ganz festiglich,
dasz noch kommen wird die zeit und stund,
dasz sie werden all müssen gehn zu grund.

Digitized by Google

3. Auf mich sie al achtung geben,
was ich thue, oder ich feng an,
ein jeder reformiert mein leben;
ihnen ist doch nichts gelegen dran!
ach weh und ach,
ich bin so schwach,
solt ich unglück nicht wiederstreben thun,
drum fürcht ich mich, mein leben musz zergehn.

4. Dennoch wil ich alles leiden,
was jemals ein mensch gelitten hat,
ehe sich mein herz solt scheiden
von der, die mir geschworen hat.
Dasz ich alzeit
mit bestendigkeit,
ich zieh so weit als ich immer wolt,
mein edles herz ihr treulich folgen solt.

5. Darnach wird man die luft ansehen,
die wolken und die sternelein,
das firmament ganz stille stehen,
die sonn beraubt von ihrem schein;
denn wird man sehen
die welt vergehn,
und mir zerbrechen mein herz im leib,
wenn ich untreu thu an dir, schöns jungfreulein!

6. Solt aber sein mein treue verloren,
wirstu zerbrechen deinen eid,
so wolt Gott, ich wer nie geboren,
oder vorlengst auf grüner heid
durch feindes hand
zu boden gerannt,
neben andern ehrlichen soldaten gut
jemmerlich ersoffen in meinem eignen blut!

No. 19.

---

1) Die Oberstimme hat keine Vorzeichnung. Das Original ist in doppelt so langen Noten und ohne Taktstriche geschrieben.

2) Original:

Digitized by Google

2. Allein du bist das gute, welches vollkommen und rein,
ohne mangel thut sein.
Du allein gibst uns freud,
dazu eine bestendige
glückselichkeit.

3. Billig man dich vergleicht dem palmbaum, der wechst
je mehr man ihn verletzt,
je mehr man ihn unterdrückt,
je mehr sein schönheit sich ausfürt
und herfürblickt.

4. Die leng der zeit, welche sonst alles renovirt,
dich mir mehr sterkt und ziet,
wieder ihr intention
musz sie das mittel sein
seiner perfection.

5. Auch der todt selbst umsonst sein macht bei dir anwend,
da er doch als sonst end,
du machst uns durch dein gab
den Göttern gleich,
und leben mit dem erdengrab.

6. O du edles kleinod, dich zalt kein gold noch geld,
ja nit die ganze welt!
Drum unmüglich thut sein,
das man gnungsam erzelen konnt
das lobe dein.

No. 20.

Solt ich nu nicht la - men - tie - ren, weil mein au - gen jetzt ver - lie - ren ja al - le freu - de! Ach Gott was leite, ach Gott was lei - te!

2. Oftmals thu ich daran gedenken,
welches mein herz gar sehr tut krenken;
hilft mir doch nichts!
Ach Gott wie geschichts, ach Gott wie geschichts!

3. Peinlich thu ich mich oft quelen,
mein herz wolt solches gern verhelen,
kanns nicht hinbringen!
Ach Gott lasz gelingen, ach Gott lasz gelingen!

4. Hab es müssen lan geschehn;
mein trost ist dich wieder zu sehn,
weisz die zeit nicht eben,
ach Gott wirds geben, ach Gott wirds geben!

Digitized by Google

5. In der zeit lasz, ach, nicht wanken
dein herz, mut, sinn und gedanken;
unterdesz so wünsch ich:
ach Gott erhalt mich, ach Gott erhalt mich!

6. Auf die zeit, so da mag kommen,
wie du so oft hast vernommen,
sol es denn geschehen;
Gott musz versehen, Gott musz versehen!

7. Von mir soltu auch erfahren,
mein liebe gegen dir nicht zu sparen,
dazu kannst helfen mich,
ach Gott, das bitt ich, ach Gott, das bitt ich!

8. Ruhm wil ich des stetes tragen,
mein herz sol auch frölich sagen:
zu einem guten ende
ach Gott das wende, ach Gott das wende!

9. Denen so ist zu entgegen,
schaffen doch nichts derentwegen,
denn es ist ja ehrlich!
Hiemit beschliesz ich, hiemit beschliesz ich!

Anhang.

Allem Anscheine nach sind die Melodieen durchweg älter als die Gedichte und nur dadurch ist es erklärlich, dasz Text und Melodie sich oft nur widerwillig zu einander gesellen wollen. Bei 2 Liedern ist es bereits im Vorwort nachgewiesen, denn Nr. 6 ist das französische Lied „Est ces Mars“ und Nr. 17 das deutsche „Also gehts“. Vielleicht gelingt es später auch die übrigen Melodieen nachweisen zu können. — Nr. 7 soll auf die Melodie von Nr. 6 gesungen werden und es bedarf eines sorgfältigen Zurechtlegens ehe sich Text und Melodie zu einander fügen wollen. Rhythmische Verrenkungen sind dabei dennoch unvermeidlich. Die Takteintheilung muss folgende sein:

Von den zar - ten	jung - freu - lein hö-	ret be-	richt:	u. s. w.
wie die kön-nen so	freund - lich sein, sie	meinens aber	nicht,	

Die in der Handschrift vorkommenden falschen Noten lassen sich meistens ohne Zweifel corrigiren:

Nr. 1, Takt 10 muss die 3. Note a statt c heissen.
„ 2, letzte Note im Bass muss a statt c heissen.
„ 19, Takt 1, 3. Note a, in der Melodie, wird durch den Bass b zweifelhaft. — Das cis und c im 2. Takt schreibt die Handschrift vor. — Takt 7, 3. Note im Bass muss entweder c statt b lauten, oder das e in der Melodie muss ein ♭ erhalten.

Da beim Drucke einige Notenköpfe ausgeblieben, andere undeutlich zu lesen sind so seien auch die in Kürze ergänzt:

Nr. 1, T. 1, Bass, 3. Note c.
„ 2 „ 12, Melodie 1. Note g und T. 16, Melodie, 1. Note d.
„ 3 „ 5, Note 1 und 4: h. T. 12, 2. Note g. T. 16, 2. Note a.
„ 6 „ 6, 4. Note h.
„ 9 „ 7, 4. Note g.

Der Text bietet nur an zwei Stellen offenbare Fehler:

Nr. 7, Strophe 4 „holdselig ihn praesentirt, lasz sie treten an“ und
„ 17 „ 9 fehlen 2 Zeilen.

Schliesslich seien noch einige ältere Ausdrücke erklärt:

Nr. 8, Str. 3, Z. 2, dick = oft, häufig.
„ 5, weinend treibt sie den lachen = das Weinen jagt das Lachen.
„ 6, den rast = dann rast.
„ 10 „ 4 „ 8, zu leben, muss heissen: zu loben (Druckfehler).
„ 12 „ 5 „ 5, ohn einges end = ohn irgend ein End. Ebenso Str. 11, Z. 6. — Str. 14, Z. 4, dasz sie ab müssen scheiden = dasz sie müssen weggehen.
„ 16 „ 12 „ 2, arquolerei = Artillerie.
„ 15 „ 1, mittler = mittlerweile, unterdessen.
„ 17 „ 6 „ 5, slecht = schlägt.
„ 19 „ 4 „ 2, ziet = erzieht.
„ 5 „ 2, als = Alles.

Digitized by Google

Ueber die Entstehung der Melodieen „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" etc. und „Innsbruck, ich muss dich lassen" etc.

Von

Dr. Immanuel Faisst.

Die in Nr. 8 d. Bl. (Jahrg. V) enthaltene „Anfrage in Betreff des Ursprungs der Melodie: „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" ist unter Anderem an mich gerichtet bezüglich der Angabe in Koch's Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs, wonach ich die genannte Melodie schon in Bernhard Schmid's Orgeltabulaturbuch vom Jahre 1577 gefunden hätte. Diese Angabe ist vollständig richtig; nur scheint Koch seinem Ausdrucke nach meine ihm hierüber eingesandte Notiz dahin missverstanden zu haben, dass ich selbst jene Entdeckung gemacht hätte, während dieselbe, soviel ich weiss, vielmehr meinem hochgeschätzten Mitarbeiter an den „Melodien des deutschen Evangelischen Kirchen-Gesangbuchs in vierstimmigem Satze" (Stuttgart, Metzler, 1854), Herrn Seminar-Inspektor J. Zahn in Altdorf bei Nürnberg, einem ungemein kenntnissreichen und verdienten Arbeiter auf dem Gebiete der musikalischen Hymnologie, zu verdanken ist und jedenfalls von ihm, unter Vorweisung seiner Notenübertragung des betreffenden Tonstücks, mir mitgetheilt wurde, wie denn auch das „Verzeichniss der Melodien nach ihrem Ursprung" sowohl in dem obengenannten Choralbuch, als in dem von Zahn ausgearbeiteten „vierstimmigen Melodienbuch zum Gesangbuch der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern" (Erlangen, Bläsing, 1855) das besagte Schmid'sche Tabulaturbuch als älteste Quelle für die Melodie „Herzlich lieb" anführt.

Da ich mir das fragliche Tonstück später selbst aus Schmid's deutscher Tabulatur in Noten übertrug, so bin ich im Stande, dasselbe hier mitzutheilen (siehe Beilage), wie es in „Zwey Bücher. Einer Neü- | en Kunstlichen Tabu- | latur auff Orgel vnd Instrument. | . . . . . . | Durch Bernhart Schmid, Bur- | ger vnd Organisten zu Strassburg. | Getruckt zu Strassburg, bei Bernhart Jobin. M.D.LXXVII. | " (Zueignung „Datum Strassburg. Den 12 Martii, Anno 77.") enthalten ist, und zwar als No. XI des „andern Buchs", welches „Allerley schöne Teutsche, Italienische, Frantzösische, Geistliche vnd Weltliche Lieder, mit fünff vnd vier Stimmen, Passamezo, Galliardo vnd Täntze in sich begreifft." *)

---

*) Ueber Bernhard Schmid und die unter diesem Namen erschienenen Tabulaturbücher herrscht in den musikalischen Lexicis eine nicht geringe Verwirrung, welche bei diesem Anlass zu lösen gestattet sein möge. Walther (mus. Lex., Leipzig 1732, Seite 552) führt nur einen Bernhard Schmidt (wie er den Namen schreibt) auf, der

Digitized by Google

Dem Schmid'schen Instrumentalstück über „Herzlich lieb etc.“ liegt, wie man leicht sieht, nicht blos die Discantmelodie, sondern überhaupt der ganze Tonsatz zu Grunde, wie er sonst am frühesten aus **Calvisius'** Kirchengesängen vom Jahre 1597 bekannt ist (siehe S. 126 d. Bl.) Schmid giebt den Satz kolorirt (diminuirt) nach damaliger Organisten- und überhaupt Instrumentisten-Manier. Diese Kolorirung erstreckt sich fast einzig auf die Discantmelodie, während sie die Mittelstimmen nur ganz wenig und nebenher, den Bass aber gar nicht berührt; dagegen finden sich in den Mittelstimmen nicht nur manche blos rhythmische Aenderungen, namentlich Zerlegung längerer Noten in Tonwiederholungen, und umgekehrt Zusammenziehungen wiederholter Töne in gehaltene — Aenderungen, welche auf Rechnung der Gleichgültigkeit der alten Instrumentisten gegen solche rhythmische Verhältnisse, theilweise auch auf Rechnung der Unvollkommenheit der alten deutschen Tabulaturschrift zu setzen sind — sondern auch nicht ganz selten Abweichungen hinsichtlich der Stimmführung; der Bass ist, abgesehen von seiner Theilnahme an den erwähnten rhythmischen Aenderungen der Mittelstimmen, ganz gleichlautend bis auf eine einmalige kurze Verwechslung der Tonlage (Takt 17), welche, zumal in einer Transscription, wofür wir den Schmid'schen Satz jedenfalls nehmen müssen, von durchaus keiner Bedeutung ist. Die oben berührten Abweichungen in der Führung der Mittelstimmen sind wohl grossentheils ebenfalls nur durch die Transscription entstanden, und zwar theils weil sich die Instrumentisten überhaupt nicht an jede Specialität der zu reproducirenden Originalsätze gebunden erachteten, theils mit ausdrücklicher Rücksicht auf die Spielbarkeit: eine Hand, welche mit Koloraturen,

---

im Jahre 1607 ein Tabulaturbuch zu Strassburg habe drucken lassen. **Gerber** in seinem alten Tonkünstlerlexikon, II, S. 436—437 wiederholt dies unter dem Beisatz, dass derselbe Organist in Strassburg zu Anfang des 17. Jahrhunderts gewesen und dass jenes Tabulaturbuch „von seiner Composition“ sei; in seinem neuen Lexikon IV, S. 84 jedoch bemerkt er, eine frühere Ausgabe jenes Buches sei schon 1577 erschienen. **Fétis** endlich, wenigstens in der ersten Ausgabe seiner Biographie universelle, Tome VIII, p. 104 (die zweite ist mir nicht zur Hand), unterscheidet zwar richtig zwei Strassburger Organisten Namens Bernhard Schmid, den älteren und den jüngeren, die seiner Angabe nach gleichzeitig gelebt haben, der ältere von 1560 an als Organist an der Thomaskirche, von 1564 an am Münster, mit dem „Titel“ eines „Burgers“ von Strassburg, der jüngere von 1564 an als Nachfolger des älteren an der Thomaskirche; er bezeichnet auch mit Recht die beiden Tabulaturbücher von 1577 und 1607 als zwei verschiedene Werke, schreibt aber beide dem älteren Schmid zu. In Wahrheit jedoch ist das „Tabulaturbuch“ von 1607 durch Bernhard Schmid den jüngeren herausgegeben, der sich zwar auf dem Titel ebenfalls „Burgern vnd Organisten Im Münster zu Strassburg“ nennt, aber in seiner Widmungszuschrift sich als Sohn des seligen Bernhard Schmid des älteren, welcher im Jahre 1577 ein Tabulaturbuch veröffentlicht habe, bezeichnet.

Digitized by Google

Passagen und dergleichen zu thun hatte, wie hier die rechte, wollte man natürlich von gleichzeitiger Ausführung anderer Stimmen möglichst frei halten und suchte daher die letzteren insgesammt der andern Hand zu übertragen (denn an eine obligate Mitwirkung des Pedals ist, wenn man die Satzweise der alten deutschen Tabulaturbücher genau betrachtet, in der Regel gar nicht zu denken, wie auch Orgelstücke in Notenschrift aus jenem Zeitalter, z. B. von italienischen Komponisten, höchst selten ein Pedal in Anspruch nehmen). Durch solche Rücksicht auf Spielbarkeit, beziehungsweise überhaupt durch die Freiheit des Transscribenten erklären sich die veränderten Stimmlagen, welche der Schmid'sche Satz in Takt 7—8 (letzte und erste Halbe), 9, 12, 14 (dritte Halbe), 17, 20, 21—22, 23 (letzte Halbe) gegenüber dem Tonsatz bei Calvisius zeigt. Dabei ist es aber doch, in Hinsicht auf die von dem Verfasser des Artikels in Nr. 8 d. Bl. aufgestellte Annahme einer besondern Tenormelodie in letzterem Tonsatz, bemerkenswerth, dass diese Aenderungen fast durchgängig gerade den Tenor mit berühren, und zwar in einer für dessen Eigenschaft als melodieführende Stimme theilweise sehr empfindlichen Weise: die von Herrn Bode S. 127 für diese seine Annahme angeführten Schlüsse des Tenors auf der Tonica (ein weiterer eben solcher wäre noch von Zeile 3 des Abgesanges anzuführen gewesen) sind bei Schmid, mit Ausnahme des allerletzten, sämmtlich Terzschlüsse (bei Hassler, nach v. Tucher's „Melodien des evang. Kirchengesangs" Nr. 440, ebenso wenigstens der vorletzte der betreffenden Schlüsse), fast noch mehr aber ist in Takt 12 und vollends in Takt 7—8, sowie 21—22 die melodische Führung des Tenors gegenüber von der bei Calvisius beeinträchtigt. Auch das f des Tenors im zweiten Viertel von Takt 14 (das übrigens bei Hassler gleichfalls anstatt des Calvisius'schen e steht) dient dem Tenor als melodieführender Stimme keineswegs zur Verschönerung, während es andrerseits in harmonischer Hinsicht wahrscheinlicher ist als e. All diese Abweichungen aber, wie auch die wenigen sonst vorhandenen, sind offenbar kein Grund, die wesentliche Identität der beiden Tonsätze in Abrede zu ziehen: denn das f bei Schmid im Alt von Takt 7 anstatt fis kann (abgesehen von anderen ebenfalls naheliegenden Erklärungen der Differenz) leicht aus Versehen durch Weglassung des Häkchens entstanden sein, das in der Tabulaturschrift als Erhöhungszeichen dient; die Tonverschiedenheiten des Alts in Takt 7 und 23 aber, welche Schmid mit dem Winterfeld'schen Abdruck des Calvisius'schen Satzes (wie auch mit dem Satz bei Hassler) gemein hat, beruhen in der von Herrn Bode benutzten Ausgabe des Calvisius doch wohl nur auf Druckfehlern oder anderen Versehen. Auch in der Discantmelodie selbst stimmt Schmid an einer Stelle, in dem cis, Takt 21, zwar nicht mit dem Abdruck

Digitized by Google

S. 126 d. Bl., aber mit dem bei Winterfeld und dem aus Hassler bei Tucher überein, und der Mangel eines d in Schmid's Kolorirung des ersten Takttheils von Takt 8 rechtfertigt sich vollständig durch den Mangel eben dieses Tons bei Hassler, der ja (vgl. S. 127) den bei Calvisius vorfindlichen Tonsatz fast ohne alle Abänderung wiedergiebt. Umgekehrt ist gerade die Uebereinstimmung Schmid's mit dem Abdruck dieser Blätter aus Calvisius bemerkenswerth bei dem g des Basses am Ende von Takt 9 und 11, wo Winterfeld's Abdruck, wie auch Hassler, h hat.

Giebt man nun, wie man nach alledem ohne Zweifel nicht anders kann, zu, dass dem betreffenden Instrumentalstück bei Schmid der ganze Tonsatz, wie er sonst erstmals bei Calvisius sich findet, zu Grunde liegt, so muss man auch zu der Folgerung gelangen, dass dieser Satz, sammt der in seinem Discant liegenden und der in seinem Tenor gemuthmassten Melodie, nicht von Calvisius herrührt. Calvisius, im Jahre 1556 geboren, müsste jenes so ausgezeichnet schöne Tonstück spätestens in seinem 21. Lebensjahre gesetzt haben, wo er allem nach erst seinen Universitätsstudien oblag, noch ohne gleichzeitig das Musikdirektorat an der Paulinerkirche zu Leipzig zu verwalten, und die Komposition des jungen Studirenden hätte handschriftlich (da von ihm damals doch noch nichts herausgegeben war) von Helmstädt oder Leipzig nach Strassburg wandern müssen, um dort von Schmid instrumentaliter bearbeitet und veröffentlicht zu werden — ein gewiss höchst unwahrscheinlicher Fall! Nimmt man vollends dazu, dass zwei verschiedene Bestandtheile des bei Calvisius vorfindlichen Tonsatzes schon 4 bis 9 Jahre vor diesem gedruckt sind, nämlich die Discantmelodie im Dresdener Gesangbuch 1593, und der Tenor nach Herrn Bode's interessanter Entdeckung (S. 127—128) in Berwaldt's „geistlichem Kleinod“ 1588, so wird man zugestehen müssen, dass für Calvisius als Autor des bewussten Tonsatzes kaum bessere Gründe sprechen, als für seine ungefähr gleich alten Nachfolger Gesius und Vulpius, welche (S. 127) denselben Satz ebenfalls geben: einer von diesen könnte ja auch — wenn man zu derlei Hypothesen greifen will — spätestens zu Anfang des Jahres 1577 den Satz komponirt haben, der dann handschriftlich an Bernhard Schmid, an die Redaktoren des Berwaldt'schen und des Dresdener Gesangbuchs, sowie an Calvisius gekommen und von diesen benützt worden wäre!

Ebenso wenig aber als den Calvisius, können wir den Bernhard Schmid, bei dem wir nun also den bewussten Tonsatz erstmals verwendet finden, als Autor desselben annehmen. Dass das betreffende Instrumentalstück so, wie es in Schmid's Tabulaturbuch steht, nicht die Originalkomposition jenes zu einem Kirchenlied gefertigten Satzes ist, versteht sich wohl von selbst, zumal für den,

Digitized by Google

der da weiss, wie die Orgel- und Klavierliteratur jener Zeit, abgesehen von Tanzstücken, namentlich in Deutschland fast einzig aus Gesangwerken geschöpft wurde. Ueberdies sagt Schmid in der Vorrede seines Werkes ausdrücklich: „Darnach hab ich die Motteten vnd stuck, so im gantzen werck einverleibt, mit geringen Coloraturen gezieret, nit der meinung das ich die verständigen Organisten eben an mein Colloraturen wölle binden, sonder einem jetlichen sein verbesserung frei lassen, vnd allein wie oben gemelt, der angehenden jungen Instrumentisten halber angesehen worden, wiewol ich auch selber lieber gewolt, das dem Componisten sein auctoritet vnd Kunst vnuerändert blibe. So ist auch ein jetliches Gesang also resoluiret" etc. Also „Gesänge" sind es (abgesehen von den Tänzen), welche Schmid hier „resolvirt", d. h. in deutsche Tabulatur übersetzt und mit seinen „Coloraturen gezieret" hat. Von diesen Gesängen aber, möchte man etwa denken, könnte ja doch dieser oder jener auch ursprünglich durch Schmid selbst komponirt sein, und so vielleicht gerade der zu dem Liede „Herzlich lieb etc."? Aus Schmid's Werk selbst lässt sich dies zwar nicht als absolut unannehmbar, aber doch als sehr unwahrscheinlich erweisen. Allerdings hat Schmid die 48 seinem Werke einverleibten Gesangstücke sämmtlich bis auf zwei pünktlich mit Bezeichnung des Komponisten versehen; nur für „Herzlich lieb etc." und für noch ein anderes Stück, dessen Textanfang sowohl deutsch als italienisch angegeben ist, fehlt jede solche Bezeichnung beim Tonsatz selbst wie im Register. Allein aus diesem Mangel lässt sich nur soviel schliessen, dass Schmid entweder die Komponisten nicht gekannt hat, oder selbst der Komponist war und sich nicht nennen wollte. Wie Letzteres aber bei dem Stücke mit italienischem Text eben dieser Sprache halber ganz unwahrscheinlich ist, so trifft ebendasselbe aus andern Gründen auch bei dem für uns in Rede stehenden Liedsatze zu. Eine eigene, so vortreffliche Komposition hätte Schmid selbst gewiss nun und nimmermehr so traktirt, wie es in seinem Tabulaturbuch geschehen, zumal da er in Betreff der instrumentalen Wiedergabe von Gesangstücken der Ansicht war, dass am besten „dem Componisten sein auctoritet vnd Kunst vnuerändert blibe", und da er diesen Grundsatz in anderen Nummern seines Werks viel getreuer zu befolgen wusste. Ueberdies ist nirgends eine Spur davon zu finden, dass Schmid als Komponist, und insbesondere als Gesangkomponist, thätig gewesen wäre, und könnte ich ihm nach dem ganzen Standpunkt musikalischer Bildung, den er in seinem Tabulaturbuch als Arrangeur dokumentirt, unmöglich vollends einen Tonsatz von so hoher Schönheit, wie der in Rede stehende ist, zutrauen. Wollte man sich aber je an die Thatsache, dass dieser Satz bis jetzt frühestens aus Schmid's Buche, wenngleich in einer Umbildung,

Digitized by Google

bekannt ist, anklammern und Schmid, wo nicht als Autor desselben, so doch mindestens als eine Autorität in Bezug darauf betrachten, so müsste die Frage, ob er seiner Behandlung nach die Weise des Berwaldt'schen oder des Dresdener Gesangbuchs, mit andern Worten den Tenor oder den Discant des bewussten Vokalsatzes, als Hauptmelodie angesehen habe, entschieden eher zu Gunsten des letzteren beantwortet werden: denn dass der Discant fast durchgängig kolorirt ist, kann für den, der das Verfahren der alten Koloristen kennt, keinen Grund abgeben, ihm die Eigenschaft als Hauptmelodie abzusprechen; sollte hingegen der Tenor als Hauptmelodie gelten, so wäre das für den Transscribenten zwar nicht im mindesten ein Hinderniss gewesen, ihn auch für sein Instrument als Mittelstimme zu belassen (wovon sich gerade in Bezug auf Choralmelodien Beispiele genug anführen liessen), jedoch hätte er es dann doch wohl vermieden, das melodische Wesen jener Stimme so empfindlich zu schädigen, wie es nach dem früher gegebenen Nachweis in Schmid's Arrangement geschehen ist. Bei genauerer Bekanntschaft mit der Praxis der alten Instrumental-Transscribenten wird man übrigens kaum irgend einen Werth darauf legen, zu eruiren, ob und welche Stimme der von ihnen bearbeiteten Vokalsätze sie als Hauptstimme angesehen haben mögen.

Ist es nach dem Bisherigen als erwiesen anzunehmen, dass der von Calvisius in seinen Kirchengesängen aufgenommene Tonsatz zu dem Liede „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr etc.“ (sei es Note für Note, oder jedenfalls mit nicht bedeutenden Abweichungen) spätestens gegen Anfang des Jahres 1577 schon bekannt war, so erklärt es sich daraus zugleich höchst einfach und leicht, dass derselbe Satz vielfach auch bei den auf Calvisius folgenden Tonsetzern fast ohne alle Abänderung vorkommt. S. 127 d. Bl. sind in diesem Betreff Gesius, Vulpius, Hassler und Demantius genannt; v. Tucher a. a. O. Seite 426 erwähnt ausserdem Mich. Praetorius, und ich kann wenigstens Joh. Jeep (geistliche Psalmen und Kirchengesänge etc., Nürnberg, Abraham Wagenmann, 1629) noch mit Sicherheit beifügen, meine aber den Satz auch sonst noch öfter gefunden zu haben. Es war dies eben der Tonsatz eines älteren Meisters, welchen wieder abdrucken zu lassen die jüngeren sich nicht zu scheuen brauchten, und welchen sie nicht durch eine eigene Harmonisirung der Melodie ersetzen wollten, weil sie nicht glaubten Besseres liefern zu können. Ob es darum gerade der Originalsatz eines Komponisten war, der auch die Melodie erfunden hatte? Das wäre freilich noch ein weiterer Grund gewesen, die Harmonisirung unverändert zu lassen; doch ist aus Letzterem keineswegs ein sicherer Schluss für jene Annahme zu ziehen. Praetorius und Jeep bezeichnen den Tonsatz mit „Incerti“ als von einem Unbekannten stammend,

Digitized by Google

Hassler schreibt B. M. bei; die Deutung dieser Buchstaben auf Balthasar Musculus mit seinen im Jahre 1597 edirten geistlichen Liedern (Walther's mus. Lex. S. 429) will aber für einen 1577 schon bekannten Satz nicht recht passen, und doch konnte ich auch keinen andern entsprechenden Tonsetzer mit jenen Anfangsbuchstaben ausfindig machen (wiewohl diese Buchstaben allerdings auch beide nur Vornamen bedeuten könnten).

(Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

* Die einst vom Hofrath Anton André in Offenbach von der Wittwe Mozart's aus dessen handschriftlichem Nachlasse erstandenen Werke sind jetzt vom preussischen Staate von den Gebrüdern André in Offenbach für den Preis von 12000 Thlrn. angekauft und der kgl. Bibliothek in Berlin überwiesen worden. Die Sammlung umfasst 531 Kompositionen, darunter 131 Handschriften Mozart's, und besteht aus 10 Opern (Idomeneo, Cosi fan tutte u. a.), einem Oratorium, 5 Messen, 15 Sinfonien und kleineren Werken.

* Vasconcellos, Joaquim de: Archeologia artistica. Ensaio critico sobre o Catalogo d'el-rey D. João IV por ... Porto imprensa Portugueza 1873. kl. 4°. 1. Abthlg. XV, 102, VII, 2 Bll. und 1 Tafel. Die Bibliothek in Lissabon wurde bekanntlich durch das Erdbeben am 1. Nov. 1755 vernichtet und wir besitzen nur ein einziges Exemplar des Kataloges der Bibliothek, welches sich auf der Bibliotheque nationale zu Paris befindet. Herr Vasconcellos hat sich nun die Aufgabe gestellt den Katalog über die Musikwerke von Neuem zu veröffentlichen und jene obige 1. Abtheilung enthält die Einleitung. Das Werk ist in Hamburg durch Herrn Peuser zu beziehen. Dieser Anzeige fügen wir die Bitte des Herrn Verfassers hinzu, ihn durch biographische und bibliographische Notizen über alle jene Autoren zu unterstützen, welche im Index obiger Einleitung mit einem Sternchen versehen sind. Die Vermittlung übernimmt gern die Redaktion dieser Blätter.

* Geschichte der Musik in Mähren und Oesterreich-Schlesien mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musik-Geschichte. Von Christian Ritter d'Elvert. (Bildet auch den 5. Band seiner Beiträge zur Kulturgeschichte Mährens und Oesterr.-Schlesiens und den 21. Band der Schriften der histor. Sektion.) Brünn, Carl Winiker, 1873. 8°. VI, 258 und 252 Seit. Preis 2 Thlr.

* Als Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung sind eingetreten:
Herr Konsul Dr. Bamberg in Messina.
Herr Dr. Ernst Friedlaender, Archivarvorstand in Aurich.
Herr Joaquim de Vasconcellos in Porto (Portugal).
Herr Dr. B. A. Wagner in Berlin.

* Es wird hiermit darauf aufmerksam gemacht, dass die bis Ende März nicht eingezahlten Mitglieds-Beiträge von der Verwaltung durch Postvorschuss eingezogen werden.

* Den neuerdings eingetretenen Mitgliedern und Abonnenten diene in Betreff der Beilage „Orlandus de Lassus" zu den Monatsheften zur Nachricht, dass die Bibliographie der gedruckten Werke Orl. de Lassus mit Heft 3 des vorigen Jahrganges (1873) beginnt und der Jahrg. für 2 Thlr. zu beziehen ist. Das einzelne Heft kostet $7\frac{1}{2}$ Sgr.

* Beilagen 1) Orl. de Lassus. 2) Notenbeilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111
Druck von Otto Hendel in Halle.

Digitized by Google

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VI. Jahrgang. 1874.	Preis des Jahrganges 3 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 3 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Ueber die Entstehung der Melodieen „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ etc. und „Innsbruck, ich muss dich lassen“ etc.

Von

Dr. Immanuel Faisst.

(Fortsetzung.)

Durch das so frühe Vorhandensein des fraglichen Satzes ist endlich vollkommen und höchst einfach erklärt, wie schon vor dessen Abdruck bei Calvisius am einen Ort der Tenor, am andern der Discant desselben als Melodie des betreffenden Liedes gedruckt werden konnte: der eine Redakteur sah eben diese, der andere jene Stimme des vierstimmigen Satzes als Hauptstimme an, wie solches auch sonst oft genug vorkam. Wer von Beiden hatte nun aber Recht? Die kirchliche Praxis hat für die Discantmelodie entschieden, und eben dieselbe Entscheidung hätte, wie man meinen sollte, jeder Kundige, ja jeder mit Sinn für melodische Schönheit Begabte treffen müssen: man betrachte unter Anderem nur die beiden Anfangszeilen und die Schlusszeile des Tenors!

Ich glaube aber im Folgenden sogar darthun zu können, dass nur eben jene Discantmelodie schon ursprünglich als Weise zu dem bewussten Lied intendirt war, und dass sie gerade es ist, welcher auch der Tonsatz des Matthias Gastritz zu demselben Liede (Winterfeld, Kirchengesang, Bd. I, Beisp. 109) seine Entstehung verdankt, dass also das Alter unserer Kirchenmelodie „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ etc. allermindestens ins Jahr 1571 hinaufreicht.

Digitized by Google

Als ich S. 124 d. Bl. den Tenor der Gastritz'schen Komposition las (welchem ich früher in Winterfeld's Abdruck keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt hatte), fiel mir im Augenblick, ausser der schon von Herrn Bode hervorgehobenen fast völligen Gleichheit in der dritten Zeile und der Aehnlichkeit des allerersten Anfangs, das eigenthümliche Verhältniss zwischen jenem Tenor und der kirchenüblichen Melodie in der ersten, zweiten, fünften und letzten Zeile des Abgesangs auf, dass nämlich beide in einfachster Weise einen Kontrapunkt zusammen bilden. Man sehe:

Kirchen-Melodie.

Zeile 1 und 2 des Abgesanges.

Tenor bei Gastritz.

Und wenn mir gleich mein Herz zer - bricht,

Zeile 5.

so bist du doch mein Zu - ver - sicht, Herr Je - su Christ,

oder, mit genauer Einhaltung des ursprünglichen Rhythmus der Kirchenmelodie:

Herr Je - su Christ,

Herr Je - su Christ,

ferner Zeile 7:

in Schan-den lass mich nim - mer - mehr.

in Schan-den lass mich nim - - - - - - - - - mer - mehr.

Ein merkwürdiger Zufall — musste ich denken — wenn's je ein Zufall wäre! Aber sollten nicht vielmehr die beiden Melodieen wirklich einmal ihrem ganzen Umfang nach in irgend einem Tonsatz mit einander verbunden gewesen sein, aus welchem dann Gastritz seinen Tenor herausgegriffen und zur Grundlage einer neuen Komposition gemacht hätte? Dieser Vermuthung, welche in den oben erwähnten melodischen Aehnlichkeiten zwischen beiden Melodieen noch eine weitere Stütze fand, zeigten sich die übrigen Theile der-

Digitized by Google

selben freilich nicht in gleichem Grade gefügig. Allein es musste ja keineswegs vorausgesetzt werden, dass die Melodieen durch alle Zeilen im gleichen Kontrapunkt oder überhaupt in einfacheren Verhältnissen zu einander stehen; im Gegentheil lag die Annahme sehr nahe, dass sie in einem wesentlich polyphonen, seine Stimmen vielfach in einander schlingenden Tonsatz vereinigt gewesen seien, und dass, wenn diesem die jetzt kirchenübliche Melodie zu „Herzlich lieb“ etc. als cantus firmus einverleibt war, sie darin recht wohl mit einem Rhythmus auftreten konnte, welcher von der für den Gemeindegesang bestimmten Form mannigfach abwich; ja auch von dem Tenor in der Komposition des M. Gastritz liess sich denken, dass Letzterer ihn aus dem gemuthmassten älteren Tonsatz nicht in ganz ursprünglicher Form genommen, sondern für seinen Zweck hin und wieder in rhythmischer oder tonlicher Beziehung umgestaltet habe. Ich verzichtete darauf, zu untersuchen, ob und wie eine ehemalige Vereinigung der beiden Melodieen unter der letztgenannten Voraussetzung denkbar sei, und begnügte mich damit, unter genauer Beibehaltung des fraglichen Tenors, aber unter Zuhilfenahme einiger rhythmischer Modifikationen der im Dresdener Gesangbuche u. s. w. aufgezeichneten Kirchenmelodie, eine Art und Weise (grösstentheils sogar mehrere Arten) herauszufinden, wie jene beiden Stimmen mit einander verbunden gewesen sein können, nämlich:

Zeile 1—2:

Herz - lich lieb hab ich dich, o Herr! ich

— bitt, wollst sein von mir nicht fern

Herz - - - - lich lieb hab ich dich, o Herr!

oder:

Herz - lich lieb hab ich dich, o Herr! ich bitt,

wollst sein von mir nicht fern

Herz - lich lieb hab ich dich, o Herr,

Zeile 3:

mit dei - ner Güt und Gna - den.

ich bitt, wollst sein von mir nicht fern mit dei - ner Güt und Gna - den!

oder, ohne Aenderung der Kirchenmelodie:

mit dei - ner Güt und Gna - - den!

ich bitt, wollst sein von mir nicht fern mit dei - ner Güt und Gna - den!

oder der ganze Aufgesang:

Herz - lich lieb hab ich dich, o Herr! ich

Herz - lich lieb hab ich dich, o

bitt, wollst sein von mir nicht fern

Herr! ich bitt, wollst sein von mir nicht fern mit dei - ner

mit dei - ner Güt und Gna - - - den!

Güt und Gna - - den!

Zeile 1 und 2 des Abgesangs siehe oben.

Zeile 3—4:

mein Theil und mei - nes Her - zens Trost, der mich

mein Theil und

durch sein Blut hat er - löst.

mei - nes Her - zens Trost, der mich durch sein Blut hat er - löst.

oder:

mein Theil und mei - nes Her - zens Trost, der

mein Theil und mei - - nes Her - zens

mich durch sein Blut hat er - löst.

Trost, der mich durch sein Blut hat er - löst.

Zeile 5 siehe oben.

Zeile 6:

mein Gott und Herr, mein Gott und Herr,

mein Gott und Herr, in Schan - den

oder:

mein Gott und Herr, mein Gott und Herr,

mein Gott und Herr, in Schan - den lass u. s. w.

Letzte Zeile siehe oben.

Digitized by Google

Ich habe, um zu zeigen, dass den Abänderungen, welche hier mit der Kirchenmelodie vorgenommen sind, weder nach Quantität noch nach Qualität eine grosse Bedeutung zukommt, dieselben mit ~~~~ bezeichnet. Dass einigemal in der Tenorstimme mehr Pausen angenommen sind, als Gastritz hat, spricht jedenfalls nicht im geringsten zu Ungunsten dieser Kombination; denn wenn Gastritz seinen Tenor auch noch so getreu aus einem andern Tonsatz entnehmen wollte, so konnte er sich doch unmöglich an die strenge Einhaltung der Pausen gebunden erachten.

Meine Konjektur ist nun also folgende. Die kirchenübliche Melodie zu „Herzlich lieb“ etc. und der Tenor des Gastritz'schen Tonsatzes sind vor der Komposition dieses letzteren in einem mindestens dreistimmigen Tonstück mit einander verbunden gewesen, etwa auf eine der vorhin dargestellten Weisen; Gastritz hat in diesem ihm bekannt gewordenen Tonstück entweder die Kirchenmelodie wirklich nicht als Hauptstimme betrachtet, sondern den Tenor als solche angesehen, oder er hat, unbekümmert darum, was dort die Hauptstimme sei, diesen Tenor eben als eine zur Grundlage einer neuen Komposition taugliche Melodie erkannt und demzufolge seinen Tonsatz darauf gebaut, in welchem nun, ausser den im Tenor selbst vorfindlichen, früher erwähnten Spuren von Verwandtschaft mit der Kirchenmelodie, von letzterer nichts mehr vorhanden ist (nur ganz wenige und kurze Bruchstücke aus derselben lassen sich in Gastritz' Gegenstimmen allenfalls aufspüren — Tongänge, welche jedoch in ihrer Vereinzelung und Abgerissenheit aus dem Zusammenhang jener Melodie sich gar nicht als Bestandtheile derselben bemerklich machen).

Das dem Gastritz muthmasslich vorgelegene ältere Tonstück musste, wie schon gesagt, ein mindestens dreistimmiges sein, indem, abgesehen von den allgemeinen Wahrscheinlichkeitsgründen hierfür, die beiden Melodieen für sich allein freilich kein befriedigendes Ganzes abzugeben vermöchten, während dagegen mittelst Zuziehung einer Unterstimme, welche unter anderem namentlich die in meinen Kombinationen der beiden Melodieen öfters zu Tage tretenden Quarten durch Unterterzen ergänzen würde, und vollends mittelst einer bis zwei weiterer Stimmen in höherer Lage sich ganz wohl eine Komposition denken lässt, welche dem Standpunkte der damaligen Zeit vollkommen entsprechen würde. In dieser Komposition müsste übrigens die Kirchenmelodie durchaus nicht nothwendig in Alt- oder Tenorlage — wie sie von mir bei der obigen Zusammenfügung angenommen ist — notirt gewesen sein, sondern es könnten auch beide Melodieen eine Quinte höher, also die Kirchenmelodie im Sopran, gestanden haben, und Gastritz hätte dann eben für seinen Zweck den Tenor in tiefere Lage versetzt.

Digitized by Google

Es ist für den, der eine Konjektur, wie die hier in Rede stehende, aufstellt, schwer zu beurtheilen, in wie weit dieselbe auch Anderen begründet erscheinen mag. In diesem Falle aber scheint mir doch das Zusammentreffen verschiedener Thatsachen so überzeugend, dass ein Zweifel an der Richtigkeit der Vermuthung kaum möglich sein dürfte. Die Kombinirbarkeit der beiden Melodieen hätte für sich allein freilich nicht Beweiskraft genug; denn es lassen sich bekanntlich sehr wohl auch Melodieen, welche von Haus aus durchaus keinen gegenseitigen Bezug haben, sondern ganz unabhängig von einander erfunden sind, kontrapunktisch zusammenfügen. Hier aber sind es zwei Melodieen, welche um die gleiche Zeit auftauchen, die eine im Jahre 1571, die andere, aber bereits kolorirt, 1577; beide sind auf einen und denselben Text gesetzt; in beiden sind ferner die gleichen Schlusszeilen des Abgesangs (von „Herr Jesu Christ" an) in den gleichen Tönen wiederholt (denn diese Wiederholung ist ja, wenn auch nicht bei Calvisius, doch schon bei Schmid, sowie mehrfach in späteren Aufzeichnungen vorgeschrieben); beide Melodieen beginnen mit der in rhythmischer und melodischer Hinsicht gleichen Tonfigur und lauten in der dritten Zeile im Wesentlichen völlig gleich (was sich auf's Einfachste als Benützung des gleichen Motivstoffes in zwei Stimmen eines und desselben Tonsatzes erklärt); beide haben in den zwei ersten Zeilen des Abgesangs denselben einfachen gleichmässigen Rhythmus und nehmen bei „Herr Jesu Christ" einen „neuen feierlich-langsamen Ansatz", wenn auch mit verschiedenartiger Rhythmisirung; harmonisch endlich passen die beiden Melodieen grossentheils entweder in völlig kongruenter und rhythmisch gleichartig fortschreitender gegenseitiger Deckung der einander entsprechenden Zeilen, oder in anderen Verhältnissen einfacherer Art, oder in leichter imitatorischer Verschlingung zusammen, und vereinigen sich auch in den übrigen, einander mehr heterogenen Theilen doch auf ungezwungene Weise und mit wenigen, nicht starken Modifikationen im Rhythmus der einen Melodie. In der That, man müsste das Zusammentreffen in all diesen Beziehungen für ein wahres Wunder erachten, wenn die beiden Melodieen jede unabhängig von der andern erfunden worden und nicht vielmehr wirklich schon vor Entstehung der Gastritz'schen Komposition mit einander in einem Tonsatz verbunden gewesen wären.

Wenn nun das Letztere ohne Zweifel anzunehmen ist, so liegen für das Verhältniss der beiden Melodieen zu einander rücksichtlich ihrer Entstehung wieder verschiedene Möglichkeiten vor. Entweder sie sind gleichzeitig entstanden und verdanken ihren Ursprung einem und demselben Komponisten, welcher sie gerade für jenen und mit jenem von uns vorausgesetzten Tonsatz erfunden hat; oder es ist eine derselben im Voraus ersonnen worden und die andere

Digitized by Google

erst in jenem Tonsatz als deren Gegenstimme zu Tage getreten. Im letztgenannten Fall kann der Autor dieses Tonsatzes möglicherweise gleichfalls derselbe gewesen sein, welcher die ersterfundene der beiden Melodieen — die Urmelodie wollen wir sie nennen — verfertigt hat: er konnte diese zuerst in einem andern Satz aufgestellt und hernach erst in denjenigen Satz eingekleidet haben, worin sie mit der zweiten Melodie zusammen auftrat. Eben so gut kann aber auch ein an der Entstehung der Urmelodie unbetheiligter Komponist dieselbe — ob sie ihm nun als blosse Melodie oder in einem fremden Tonsatz bekannt wurde — aufgegriffen und in dem von uns gemuthmassten Tonstück, worin sie nun die andere Melodie als Gegenstimme erhielt, bearbeitet haben. Entscheidende Gründe für die eine oder andere dieser Annahmen lassen sich aus der Beschaffenheit beider Melodieen schwerlich herleiten. Doch sollte man denken, dass ein Komponist, der die eine erfunden hätte, in einem polyphonen Tonsatz (wie der von uns vorausgesetzte ja sein musste) die andere Melodie in noch engere thematische Korrespondenz mit jener gesetzt haben würde. Sodann aber sprechen die allgemeinen Wahrscheinlichkeitsgründe, wie sie sich aus dem sonst in jenem Zeitalter gewöhnlichen Verhältniss zwischen Erfindern und Setzern von Kirchenmelodieen ergeben, jedenfalls mehr dafür, dass derjenige Tonsetzer, welcher beide Melodieen zusammengestellt hat, die eine anderswoher überliefert bekommen haben werde.

Nehmen wir nun an, dass beide Melodieen wirklich nicht mit einander entstanden sind — welche von ihnen wird dann die frühere und somit die Mutter der andern sein? Für die Beantwortung solcher Fragen wird man es im Allgemeinen gewiss als richtigen Grundsatz anerkennen müssen, dass, wenn verschiedene Stimmen eines Tonsatzes möglicherweise Anspruch auf die Geltung als Melodie im bevorzugten Sinne, beziehungsweise auf Priorität der Existenz machen können, die melodisch entwickeltere, freiere, ausdrucksvollere als Hauptstimme und unter Umständen als Urmelodie anzusehen ist, die unreifere, befangenere, steifere dagegen als sekundäre, in Abhängigkeit von der ersteren entstandene. Nach diesem Princip kann die Beantwortung der vorhin für unsern Fall gestellten Frage nicht schwer fallen: offenbar kann nur die später kirchenüblich gewordene Melodie die ältere sein, und selbst wenn sie von einem Komponisten gleichzeitig mit der andern erfunden worden wäre, so musste sie es sein, welche der Autor als Hauptstimme vor allem Andern im Auge hatte, denn sie überwiegt die Gegenmelodie weit an Schönheit. Dass letztere zuerst existirt und durch Kontrapunktiren die Kirchenmelodie aus sich erzeugt hätte, lässt sich wirklich kaum denken.

Gegen jene Priorität der Kirchenmelodie lässt sich der Umstand, dass Gastritz in seinem Tonsatz die Tenormelodie von ihr losgelöst

Digitized by Google

und als einzige Grundlage benützt hat, nicht etwa als Zeugniss anführen; denn bekanntlich entlehnten die alten Komponisten nicht selten gerade etwas Untergeordnetes aus fremden Tonsätzen, um ihre Kunst im Aufbau eines neuen daran zu erproben. Im Gegentheil aber finden wir eine Stütze für unsere Annahme darin, dass, während der Tenor des Gastritz, so viel bekannt, nirgends wieder erscheint, die Kirchenmelodie schon so bald nach der Komposition des letzteren, bei Schmid, in einem Satze auftritt, der mit besagtem Tenor lediglich nichts zu schaffen hat. Dieser Satz — oder vielmehr sein Original, der Vokalsatz, wie er ungefähr bei Calvisius zum Vorschein kommt, mag leicht schon vor der Komposition des Gastritz, ja vor dem muthmasslichen, die Kirchenmelodie sammt dem Gastritz'schen Tenor enthaltenden Tonstück vorhanden gewesen sein; von seiner Melodie aber, eben der kirchenüblichen, ist nicht blos Ersteres, sondern auch Letzteres um so eher anzunehmen.

Die Erfindung dieser Kirchenmelodie wird hiernach — wenn Gastritz' Komposition über den gleichen Text im Jahre 1571 erschien (die Zuschrift datirt nach Winterfeld schon vom 14. Februar dieses Jahres) und diese einen oder mehrere Tonsätze über die Kirchenmelodie zum Vorgänger hatte — mindestens in's Jahr 1570 hinaufzurücken sein.*) Man lasse sich an dieser Annahme nicht irre machen durch die Rücksicht auf die Zeit, in welcher der Text des Liedes „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ etc. zum ersten Mal auftaucht. Nach den S. 124 d. Bl. citirten Angaben soll dieses Lied um 1567 gedichtet und um 1570 zuerst gedruckt sein. Allein für so ganz sicher wird man diese Termine nicht zu nehmen haben, namentlich dem „undatirten Nürnberger Druck“ wird sich wohl auch ein um 1 bis 2 Jahre höheres Alter, als das gemuthmasste vom Jahre 1570, zuschreiben lassen, in welchem Fall der Zeitraum bis zur Veröffentlichung des Gastritz'schen Tonsatzes unter allen Umständen hinreichend gross wäre, um annehmen zu lassen, dass innerhalb desselben die später kirchenüblich gewordene Melodie zu jenem Liede erfunden und mit einem Tonsatz, oder auch mit mehreren, versehen worden sei.

*) Die Notiz Walther's (mus. Lex. S. 147 unter „Castritius“, vgl. S. 274 „Gastricius“), dass Gastritz' „nova Harmonia 5. voc., Carmina 4. voc. und Symbola Principum 4. & 5. vocum an. 1569 und 1571 zu Nürnberg gedruckt worden“ seien, könnte die Meinung hervorrufen, als seien eben die Symbola, welche den fraglichen Tonsatz über „Herzlich lieb“ etc. enthalten, in erster Auflage sogar schon 1569 erschienen. Aus Gerber's neuem Tonkünstlerlexikon II, S. 264, welches aus derselben Quelle, wie Walther, genauere Angaben hierüber bringt, erhellt aber, dass sich die Jahreszahl 1569 nur auf die beiden erstgenannten Werke, die Novae harmonicae Cantiones 5 voc. und die Carmina 4 voc., bezieht, die Symbola dagegen erst vom Jahre 1571 datiren.

Digitized by Google

Es ist aber auch gar nicht einmal nothwendig vorauszusetzen, dass die fragliche Melodie erst nach der Veröffentlichung des Textes erfunden wurde. Das Gedicht konnte ja z. B. dem Erfinder der Weise handschriftlich bekannt geworden sein. Der Vorgang wäre besonders dann sehr einfach und von kurzer Hand gewesen, wenn der Dichter und der Komponist mit einander an einem und demselben Orte oder wenigstens an benachbarten Orten gelebt hätten. Zwischen Martin Schalling und Matthias Gastritz traf dies allerdings zu: Letzterer datirt (nach Winterfeld, ev. K.-G., I, S. 419) die Zuschrift seiner „Symbola“ vom 14. Februar 1571 aus Amberg in der Oberpfalz (zwischen Nürnberg und Regensburg); Schalling aber war (nach Koch, Gesch. des Kirchenlieds etc., 2. Aufl., I, S. 176 f.) von 1558 an Prediger zu Regensburg und von 1567 bis 1576 Diakonus in eben jenem Amberg. So wenig es hiernach zu verwundern ist, dass die Kirchenmelodie zu „Herzlich lieb“ etc. lange Zeit dem Matthias Gastritz zugeschrieben wurde, indem man dessen Tonsatz über diesen Text eben nicht genauer untersuchte, so wenig darf uns doch das Zusammentreffen jener äussern Umstände zu der Vermuthung verleiten, dass eben derselbe Komponist ausser dem genannten Tonsatz auch die Kirchenmelodie zu dem gleichen Liede könnte verfertigt haben: denn hätte er Letzteres vor Ersterem gethan, so wäre unbegreiflich, wie er in jenem Tonsatz, und vollends bei einer Veröffentlichung durch den Druck, von seiner so viel gelungeneren andern Schöpfung hätte abstrahiren mögen; wäre dagegen der bekannte Tonsatz sein erster Versuch über den Liedtext gewesen und ihm die Erfindung der Kirchenmelodie erst später geglückt, so würden sich daraus wohl die Aehnlichkeiten der letzteren mit seinem früheren Tenor erklären, bliebe aber das harmonische Zusammenstimmen des letzteren mit der Kirchenmelodie schlechthin unbegreiflich, da Gastritz doch gewiss nicht seine eigene ältere Melodie dazu verwendet hätte, um durch Kontrapunktiren gegen dieselbe eine bessere Melodie zu erzielen! Eher könnte man geneigt sein, der von Gerber (neues Lex. II, S. 262) mitgetheilten Angabe eines „Recens. in der Jenaischen Lit.-Zeitung“ Glauben zu schenken, dass ein „Michael Gastritz, Komponist und Organist zu Amberg, die Melodie zu dem Liede „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ etc. geschrieben“ habe: dieser Michael konnte möglicherweise der Vater oder der Bruder des Matthias sein, wodurch es Letzterem um so näher gelegt gewesen wäre, eine der Gegenstimmen, welche in der muthmasslichen Komposition des Ersteren mit der später kirchenüblich gewordenen Melodie verbunden waren, zum Tenor eines neuen Tonsatzes zu machen. Doch ist die schon von Gerber ausgesprochene Vermuthung, dass „dieser Michael blos durch eine Verwechselung des Vornamens entstanden und damit Matthias Gastritz

gemeint sei“, allzu natürlich, als dass man auf jene Angabe der blossen Verschiedenheit des Vornamens zu Liebe einen Werth legen könnte. Hat ja doch sogar Winterfeld seinen Abdruck eben jenes Gastritz'schen Tonsatzes, welcher zeigt, dass dessen Melodie nicht die Kirchenmelodie ist, mit „Michael Gastritz“ bezeichnet, während er in seinem Buche selbst (S. 418, 511, 514) immer nur von Matthias Gastritz spricht!

Wenn nun gleich in Amberg selbst der Komponist der fraglichen Kirchenmelodie nicht eben mit Wahrscheinlichkeit zu suchen ist, und wir auch keine Anhaltspunkte dafür besitzen, ihn an einem bestimmten andern Ort in der Nähe oder Ferne zu vermuthen, so ist dies immer noch kein Grund, eine so frühe Existenz derselben, wie wir sie oben angenommen haben, zu bezweifeln. Giebt es ja doch ohnedem noch eine weitere Möglichkeit für die Existenz der Weise vor der Herausgabe des Gedichts: sie könnte sogar schon vor dessen Entstehung vorhanden gewesen sein als Melodie eines andern Liedes. Dies müsste wohl ein weltliches gewesen sein, da die Spur eines geistlichen Liedes von gleichem oder ähnlichem Versmass in den vielen Kirchengesangbüchern jenes Zeitalters doch nicht hätte ganz verloren gehen können und sich zum mindesten in seinen Anfangsworten, welche zur Bezeichnung der Weise gebraucht worden wären, erhalten hätte. Dass wir aber auch von einem entsprechenden weltlichen Liede nichts Positives wissen und nicht einmal ein solches zur Bezeichnung der Melodie in einem der in Frage kommenden Kirchengesangbücher citirt finden, schliesst doch die Möglichkeit eines solchen Ursprungs keineswegs aus: für diese und jene andern Lieder, bei welchen der gleiche Fall zutrifft (z. B. Es ist das Heil uns kommen her etc., Christ unser Herr zum Jordan kam etc.), wird ja ebenfalls die Entlehnung der Melodie aus weltlichem Gesang vermuthet (Winterfeld, ev. K.-G. I, S. 41—45). Für Entlehnung der Melodie „Herzlich lieb“ etc. aus weltlichem Volksgesang scheint allerdings ein Umstand nicht zu sprechen, dass nämlich die Gesangbücher gegen Ende des 16. und noch bis ziemlich weit in's 17. Jahrhundert hinein in der Aufzeichnung der Melodie zwischen dem Discant und dem Tenor des uns durch Calvisius und seine Nachfolger überlieferten Satzes schwanken. Zu dem was schon Herr Bode in seinem schätzbaren Artikel S. 127 f. hierüber beibringt, kann noch hinzugefügt werden, dass wohl das „New Catechismus Gesangbüchlein .... durch Davidem Wolderum. Zu Hamburg bey Theodosio Woldero .... 1598“ (Vorrede von 1597), ferner das „Gesangbuch .... Eissleben 1598“ (dieses mit der ausdrücklichen Bemerkung, dass darin „die Erste alte rechte und unverfelschte weise eines jeden Gesanges behalten sey“), die richtige Discant-

Digitized by Google

melodie geben,*) ebenso das „Gesangbuch .... Dressden 1622“, dass dagegen nur ein Jahr vor dem letztgenannten in „Geistliche Lieder und Psalmen etc. Gedruckt zu Erffurdt bei Martin Spangenberg .... 1621“ noch der Tenor jenes Satzes notirt ist. Obschon gerade dieses Erfurter Gesangbuch auch durch sonstige vielfache Mängel in der Aufzeichnung der Melodieen sich als eine schlechte Autorität in diesem Punkte dokumentirt, so sollte man doch meinen, dass eine solche Verwechslung — selbst Herausgeber vorausgesetzt, die nicht Musiker waren — nicht so leicht hätte mehrfach vorkommen können, wenn unsere Kirchenmelodie ursprünglich eine Volksweise, allgemein verbreitet und Jedermann bekannt gewesen wäre. Es müsste also wenigstens eine nur lokale und zeitweilige Verbreitung dieser voraussetzlichen Volksweise angenommen werden. Jedenfalls aber könnte die Melodie, wenn auch nicht als Volksweise, so doch als Erzeugniss eines Komponisten, in Verbindung mit dem später bei Calvisius u. s. w. auftretenden Tonsatz, vielleicht auch in der von uns gemuthmassten Zusammenstellung mit dem von Gastritz verwendeten Tenor, schon vor der Entstehung des Schalling'schen Liedes zu einem weltlichen Texte gedient haben. Der Ton, der Charakter und die ganze Haltung der Melodie treten dieser Vermuthung einer Entlehnung aus weltlichem Gesang — die ich übrigens nicht mit Bestimmtheit aufstellen will — zum mindesten nicht entgegen, scheinen ihr sogar eine gewisse Stütze zu gewähren. Selbst das Gedicht könnte (neben seiner gleichzeitigen Anlehnung an Psalm 18 und 73) nicht blos im Versmass, sondern auch mit seiner Anfangszeile an ein weltliches Lied angeknüpft sein, allenfalls mit Aenderung der beiden Schlusssilben dieser Zeile, vielleicht aber sogar ohne solche Aenderung; und es wäre dann ganz natürlich, dass sich die Anfangsworte der weltlichen Melodie nirgends citirt finden, weil sich diese eben aus dem gleichen Textanfang und Metrum von selbst verstand. So giebt es ja, abgesehen von den später vollends so gewöhnlich gewordenen Umdichtungen weltlicher Lieder in geistliche, z. B. ein Kirchenlied vom Jahre 1552: „Herzlich thut mich erfreuen die fröhlich Sommerzeit“ etc., welches in diesen seinen zwei Anfangszeilen wörtlich übereinstimmt mit einem älteren weltlichen Liede gleichen Metrums und nun auch auf dessen Melodie gesungen wurde (man sehe das letztere nach Text und Ton entnommen aus einem Druck vom Jahre 1545 in Becker's „Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte“, Heft 3, S. 11, das entsprechende geistliche Lied bei

*) Es ist nicht uninteressant wahrzunehmen, dass das Eislebener Buch die gleichen gis und fis hat, wie der Discant bei Calvisius nach S. 126 d. Bl., von letzterem aber (ausser durch den Druckfehler f statt e bei „Herr Jesu Christ“) sich durch dasselbe cis bei 3) unterscheidet, welches bei Winterfeld und schon in Schmid's Tabulaturbuch steht.

Digitized by Google

Wackernagel, „das deutsche Kirchenlied", Stuttgart 1841, S. 376, oder in dessen neuerem Werke gleichen Titels, Leipzig 1864—1870, Band III, S. 187, oder bei v. Tucher, „Schatz des ev. Kirchengesangs", I, S. 362, und seine Melodie ebendas. II, nr. 314, nebst Bemerkung S. 398). Und wenn diesem Lied allerdings ausdrücklich beigefügt ist: „Auff die Melodey vnd weiss „Herzlich thut mich erfrewen etc." — so kommen andere geistliche Lieder, deren Anfang mit einem weltlichen übereinstimmt, auch ohne jegliche Bezeichnung der Weise, sowie ohne sonstige Andeutung ihres weltlichen Ursprungs vor: so „Mag ich Unglück nicht widerstahn" vom Jahre 1529, „Der Maie, der Maie bringt uns der Blümlein viel" um 1535, „Ich ging einmal spazieren" vom Jahre 1564 (Wackernagel 1841, S. 189, 422, 583, die beiden ersteren auch Wackernagel 1870, S. 156 f., 887).

Es dürfte nach alle dem kaum mehr ein Zweifel darüber aufkommen können, dass der Ursprung unserer Kirchenmelodie zu „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" spätestens in's Jahr 1570 zu setzen ist. Hiermit erscheinen auch alle die Annahmen über den Calvisius'schen Discant und Tenor hinsichtlich ihres Ursprungsverhältnisses, welche Herr Bode S. 128. 129 als möglich aufführt, beseitigt, ausgenommen diejenige, dass „eine der beiden Stimmen für die andere und zu der anderen hinzu erfunden sei", und zwar mit der näheren Bestimmung, dass der Tenor die hinzuerfundene, der Discant aber die ursprüngliche Melodie ist. Um auch jedem über dieses letztere Verhältniss etwa noch denkbaren Zweifel zu begegnen, sei, neben Verweisung auf die aus der Schmid'schen Transscription hierfür bereits beigebrachten Gründe, sowie auf das Zeugniss des Eislebener Gesangbuchs bezüglich seiner rechten und unverfälschten alten, ersten Weisen eines jeden Gesangs, das noch ausdrücklich beigefügt, dass allerdings auch der Tenor des Calvisius der Möglichkeit einer kontrapunktischen Kombination mit dem Tenor des Gastritz'schen Tonsatzes nicht absolut widerstrebt, dass aber die Verhältnisse für die Vereinigung dieser beiden Stimmen bei weitem nicht so günstig liegèn, wie zwischen dem Gastritz'schen Tenor und der kirchenüblichen Melodie, dass namentlich das überraschende Zusammenpassen der beiden ersten und der letzten Zeile des Abgesanges dort wegfällt und überhaupt die Verbindung jener zwei Stimmen grössentheils nur so denkbar ist, dass die beiderseitigen Zeilen über einander hinausfallen, d. h. dass die eine Stimme fortschreitet, während die andere schweigt. Man könnte also nur, wenn man eine viel losere und äusserlichere Verbindung für wahrscheinlicher hielte als einen strengeren, weit mehr innerlichen Zusammenhang, annehmen, dass der Gastritz'sche Tenor nicht mit der kirchenüblichen Weise, sondern mit der bei Berwaldt u. s. w. auftretenden Melodie schon früher in einem Tonsatz vereinigt gewesen sei.

Digitized by Google

Endlich möge auch das noch erwähnt sein, dass der bisherige Mangel an positiver Kenntniss von einer Aufzeichnung, welche die fragliche Kirchenmelodie in Verbindung mit dem Gastritz'schen Tenor oder ohne solche Verbindung schon vor der Komposition des Gastritz erhalten hätte, natürlich durchaus kein Hinderniss abgeben kann, ihre frühere Existenz anzunehmen; denn wie viele alte Aufzeichnungen sind noch unbekannt vergraben oder ganz verloren gegangen!

Unserer seitherigen Untersuchung in Verbindung mit dem, was schon Herr Bode über die verschiedenen Melodieen des bewussten Kirchenliedes beigebracht hat, wird nun aber nicht blos auf die Beurtheilung dieses speciellen Falles ein Einfluss zuzugestehen sein, sondern sie dürfte auch überhaupt für die Frage der Priorität und des Entstehungsverhältnisses zwischen mehreren in irgend einer Beziehung zu einander stehenden alten Melodieen wichtige Konsequenzen nach sich ziehen. Es sei gestattet, auf diese noch aufmerksam zu machen und dabei zugleich Bezug zu nehmen auf den nahe verwandten Fall, betreffend die Melodie „Innsbruck, ich muss dich lassen", nebst der dadurch veranlassten Erörterung des Herrn Musikdirektors O. Kade in Nr. 6 d. Bl. (Jahrg. V.)

(Schluss folgt.)

Mittheilungen.

* Herr P. Sigismund Keller in St. Einsiedeln hat der Bibliothek der Gesellschaft für Musikforschung einige selbst angefertigte Partituren älterer Meister zum Geschenk überreicht; es sind dies 1) **Ferdinando Galimberti**, a) Psalmus Laetatus sum, à 4 voc. due Canti e due Alti con Sinfonia. Letztere wird ausgeführt von 2 Violinen und Bass. b) ein Theil eines Magnificat alla capella von 1758 und c) ein Christe a Canto solo con istromenti, nebst einer später von anderer Hand hinzugefügten variirten Singstimme, die sehr belehrend für die bekannte Thatsache ist, wie damalige Sänger ihre Soloparthie zu behandeln pflegten. Aus dem Schreiben des geehrten Gebers theilen wir noch Folgendes mit. Die Stiftsbibliothek in St. Einsiedlen besitzt noch eine Anzahl grössere Kirchenkompositionen von F. Galimberti, z. B. ein Miserere in B, ein anderes in Es, ein Dies irae in C-moll, nach damaliger Form wie ein Oratorium bearbeitet. Die Instrumentirung ist für Streichquartett, Oboen und Hörner oder Trompeten. Ueber das Leben Galimberti's berichtet Gerber (altes Tonk.-Lex.) nur, dass er um 1740 zu Mailand als vorzüglicher Violinspieler bekannt war und mehrere Sinfonien geschrieben hat. Fétis führt ihn unter Gallimberti auf und fügt hinzu, dass im alten Kataloge von Breitkopf in Leipzig 2 Quartette für Streichinstrumente von ihm angezeigt sind.

2) **Giovanni Battista S. Martino.** Recitativo, Aria e Coro dalla Cantata S. per il Venerdi nella quaresima (mit kleinem Orchester). Herr S. Keller schreibt über den Autor Folgendes: Fétis berichtet über denselben sehr ausführlich, doch schreibt er seinen Namen Martini statt Martino. Dass letzterer Name der richtigere ist, beweisen sämmtliche Werke (Kopien) die sich von ihm auf der Stiftsbibliothek in St. Einsiedlen befinden. Dieselben sind in Mailand, zur Zeit des Komponisten kopirt

Digitized by Google

worden, und wahrscheinlich besorgte sie der Fürst Abt von Einsiedlen, Marianus Müller, der zu jener Zeit in Mailand seine musikalischen Studien gemacht und sicherlich S. Martino persönlich gekannt hat. Um diesen Giov. Batt. S. Martino von dem gelehrten Giov. Batt. Martini zu unterscheiden, dürfte es nicht gleichgültig sein in Zukunft den Namen richtig zu schreiben. Fétis rühmt sehr die Sinfonien des S. Martino, spricht aber sehr gleichgültig über seine Gesangswerke. Die Stiftsbibliothek besitzt 7 Kantaten auf die Feiertage in der Fastenzeit von ihm und rechtfertigen in keiner Weise das absprechende Urtheil Fétis'. Der geehrte Geber verspricht schliesslich sämmtliche auf der Stiftsbibliothek befindlichen Werke S. Martino's in Partitur zu setzen und sie den Mitgliedern der Gesellschaft zur Kenntnissnahme anzuempfehlen. Wir erlauben uns Herrn P. Sigism. Keller im Namen der Gesellschaft für Musikforschung unseren Dank auszusprechen für seine unausgesetzten Bemühungen ältere Werke, die bisher ganz unbekannt waren, der Geschichtsforschung zugänglich zu machen.

* Die kgl. Bibliothek in Berlin besitzt ein kleines Liederbuch (13 Centm. breit und etwas über 9 Centm. hoch) aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welches aus 4 verschiedenen Büchern besteht, scheinbar aber aus einer Offizin hervorgegangen ist und, wenn ich mich nicht irre, von Christian Egenolff in Frankfurt a. M. gedruckt ist, der auch die Gassenhawerlin und Reutterliedlin von 1535 (Rathsbibl. in Zwickau) gedruckt hat. Format, Papier und Druck erinnern mich lebhaft an diese 2 Drucke, die ich freilich vor 3 bis 4 Jahren benützt habe. Die berliner 4 Liederbücher werden von einem gemeinsamen Einbande umschlossen der aus der Neuzeit stammt und sind ein Geschenk des Herrn Musikdirektor Ludwig Erk, der sie einstmals aus der Schweiz zum Geschenk erhielt. Leider ist nur die Altstimme vorhanden und bei einer Anfrage in München theilte mir Herr Freystätter mit, dass daselbst nur Discant, Alt und Bass vorhanden sind und der Tenor schon seit 1795 vermisst wird. Manches Lied lässt sich aus anderen Drucken ersetzen, doch die Mehrzahl nicht und wir ersuchen alle Bibliotheksvorstände und unsere Freunde gefälligst nachforschen zu wollen, ob sich die Tenorstimme irgendwo findet. Die Titel der Liederbücher sind sehr wortkarg. Bei dem ersten Buch lautet er:

Gassenhawer vnnd Reutterliedlin.

ALTVS.

Signirt bb (8 Bll.) bis hh 8 (2 weisse Bll. inclus.). Enth. 88 Nrn. ohne Autoren. Texte nur die 1. Strophe:

Nr. 1. Das trauren ist vergangen, hat sich in freud verkert.
„ 2. Entlaubet ist der walde.
„ 87. In meinem sinn hab ich mir ausz erkorn.
„ 88. Brich nit an mir, mein zuversicht.

Das 2. Liederbuch trägt nur die Stimmbezeichnung ALTVS auf dem Titel und die Signatur R (8 Bll.) bis T. V. X 3 und 1 weisses Blatt. Enth. 56 Lieder ohne Autoren:

Nr. 1. O unfal du vil böse schantz.
„ 2. Nie nicht sei nicht, hast mich bericht.
„ 55. Dich hertzigs B. hab ich erwelt, mir gfelt dein zier.
„ 56. An dich bin ich mit lieb gericht hab zuversicht.

Das 3. Buch trägt auf dem Titel ein grosses gothisches A und die Signatur X (8 Bll.), Y, Z, a bis b (8 Bll. inclus. 2 weissen). Dieses Liederbuch ist ein Nachdruck der „Fünff vnd sechzig teutscher Lieder, vormals inn truck nie ussgangen. Argentorati apud Petrum Schoeffer. Et Mathiam Apiarium“ (s. a. circa 1536) doch ohne Angabe

Digitized by Google

irgend eines Autors (wie gewöhnlich bei Nachdrucken). Das 4. und letzte Buch ist betitelt:

Grasliedlin. | ALTVS. | Signatur G (8 Bll.) bis H (8 Bll., letztes weiss). Enthält 28 Lieder ohne Autoren:

Nr. 1. Es hett ein schwab ein töchterlin, dente lore lasse faremi.
„ 2. Der Meyer sang das wetter an mit freuden.
„ 27. Hans Beutler der wolt reiten ausz.
„ 28. Ich armes keutzlein kleyne, heut sol ich fliegen ausz.

Sowohl für den Literaturhistoriker als für den Musiker wäre die Auffindung der Tenorstimme von grossem Werthe.

* Herr Wilh. Tappert giebt diesen Winter in Berlin einen Cyclus historische Konzerte (unseres Wissens in Berlin der erste Versuch derartige Konzerte zur Belehrung des Publikums einzurichten), die sich durch eine umsichtige Auswahl und Anordnung, sowie durch vorzügliche Ausführung auszeichnen, leider aber so wenig besucht werden, dass vorläufig der eigentliche Zweck derselben fast gar nicht erreicht wird. Dennoch hoffen wir, dass Herr T. sich dadurch nicht abschrecken lässt und vielleicht durch Verbindung mit geeigneten Persönlichkeiten, die mit ihm ein gleiches Ziel verfolgen, den Konzerten nach und nach mehr Anerkennung verschafft. In den ersten zwei Konzerten wurden Volkslieder-Melodien aus dem 15. und 16. Jahrhundert mit hinzugefügter Klavierbegleitung, Solo-Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts und das Singspiel: Robin und Marion von Adam de la Hale (1282) mit hinzugefügter Klavierbegleitung aufgeführt. Das Letztere ist ganz besonders geeignet den Dilettanten für die Leistungen früherer Jahrhunderte zu interessiren und wir glauben sicher, dass Herr Tappert gerade durch Aufführung der ältesten Opernversuche das Publikum heranziehen und der musikalischen Wissenschaft dadurch einen wesentlichen Dienst leisten wird. Der einleitende Vortrag des Herrn T. litt leider an einer mangelhaften Vortragsweise und konnte weder den Historiker noch weniger den Laien erwärmen. Besser wäre es statt der halb freien Vortragsweise eine ausgearbeitete kurz und bündige Arbeit fliessend vorzulesen. Sowohl der Vortragende als der Zuhörer würden sich behaglicher dabei befinden.

* Herr Leo Liepmannssohn, vor 1870 in Paris sesshaft und den Lesern wohl noch durch seine werthvollen und interessanten antiquarischen Musikkataloge bekannt, hat jetzt in Berlin eine Antiquariathandlung gegründet und wird auch hier der alten Musik seine ganz besondere Aufmerksamkeit widmen. Das Geschäftslokal befindet sich: Berlin, W., Markgrafenstr. 52 und empfehlen wir dasselbe bei allen An- und Verkäufen.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums. Nr. 12, 1873. Enth. Der Gandersheimer Kirchenschatz (W. Wattenbach). Messingenes Kohlenbecken vom 16. Jahrh. (von Eye). Die Sündenwäsche (A. Essenwein). Zur Sprüchwörterkunde (Fr. Lautendorf). Die städtische Kunstsammlung zu Bamberg (von Eye). Sphragistische Aphorismen. 3 lateinische Räthsel des Mittelalters. Chronik, Recensionen, Nachrichten.

* Quittung über eingezahlte Mitgliedsbeiträge bis zum 10. Febr. von den Herren P. Altwirth, Dr. Konsul Bamberg, W. Bethge, Dr. Friedländer (4 Thlr.), M. Fürstenau (4 Thlr.), J. Ev. Habert, Raym. Schlecht, Seminardirekt. in Zschopau.

* Beilage: Orlandus de Lassus, Bibliographie. Fortsetzung.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Otto Hendel in Halle.

Digitized by Google

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

VI. Jahrgang. 1874.

Preis des Jahrganges 3 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 3 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Ueber die Entstehung der Melodieen „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ etc. und „Innsbruck, ich muss dich lassen“ etc.

Von

Dr. Immanuel Faisst.

(Schluss.)

Sowohl für die Weise zu „Innsbruck, ich muss dich lassen“ als für die zu „Herzlich lieb“ haben sich Anhaltspunkte zur Beurtheilung ihrer Entstehung dadurch ergeben, dass ein Zusammenhang derselben mit andern Melodieen entdeckt wurde. Bei der erstgenannten Weise ist dies der Zusammenhang mit einer Melodie, welche anderswo zu einem andern Text von gleichem Versmass gefunden und als identisch erkannt wurde mit einer Gegenstimme, die der fraglichen Weise in einem dieselbe behandelnden Tonsatz beigesellt ist; bei der Weise „Herzlich lieb“ dagegen stellte sich als mindestens sehr wahrscheinlich heraus, dass eine andere auf den gleichen Text gesetzte Melodie mit ihr in einem und demselben, wenn auch bisher unbekannt gebliebenen Tonsatz verbunden gewesen sei. Die gleichen Arten von Zusammenhang können natürlich noch öfter zwischen zwei Melodieen stattfinden — bezüglich der ersteren ist dies sogar eine längst bekannte Thatsache, für welche aber doch der Gesichtspunkt durch den hier vorliegenden Fall noch erweitert wird. Als ich seiner Zeit den Liedsatz von Kilian in d. Bl. 1871, nr. 11 las, wurde ich vor allem durch das Versmass und die sonstige rhythmische Gestaltung an das Isaac'sche Lied „Innsbruck“ etc.

Digitized by Google

erinnert, erhielt auch eine zunächst nur dunkle Idee von Verwandtschaft beider Sätze in ihren Tongängen, welche sich dann durch Vergleichung derselben zu dem auf Seite 47 der Monatsh. 1872 (Beilage) mitgetheilten Thatbestand aufklärte. Es wird hiernach bei der Ergründung des Ursprungs von Melodieen überhaupt erforderlich sein, nachzuspüren, ob nicht eine andere Melodie, welche sich etwa zum gleichen Text oder zu einem andern Texte ebendesselben, ja auch nur eines nahe verwandten Versmasses irgendwo in einstimmiger Notation oder als irgend welche Stimme eines Tonsatzes vorfindet, in einer Komposition über die fragliche Weise als deren Gegenstimme auftrete. Im verneinenden Falle wird aber nach dem Vorgang mit „Herzlich lieb“ noch die weitere Aufgabe gestellt werden müssen, zu untersuchen, ob nicht eine solche andere Melodie sich zu der fraglichen Weise wenigstens so zusammenstimmend verhalte, dass ihrer beider vereinigtes Vorkommen in einem wenn auch unbekannten Tonsatze als wahrscheinlich anzunehmen ist. In Fällen letzterer Art wird man sich allerdings vor Konjekturen zu hüten haben, welche sich auf einen möglichen Zusammenhang von allzu oberflächlicher Art gründen. Ist aber überhaupt ein Zusammenhang zweier Melodieen konstatirt oder als wahrscheinlich erwiesen, so wird es natürlich in jedem einzelnen Falle von der Zeit und Art des Auftretens derselben, sowie von ihrer Gestaltung im Vergleich mit einander abhängen, ob der einen von ihnen, und welcher, die Priorität zuzuerkennen sei.

Hinsichtlich der Entscheidung über diesen letzteren Punkt nun erscheinen die Voraussetzungen und Deduktionen des Herrn Kade bezüglich der beiden in Isaac's Lied vereinigten Melodieen keineswegs stichhaltig. Aus dem Umstande, dass der Tenor dieses Liedes noch von zwei andern Tonsetzern, von Brant (von welchem dies schon länger bekannt ist) und von Kilian', benützt worden ist, geht durchaus nicht „unzweifelhaft hervor, dass hier ein ursprüngliches, vielleicht gar älteres Grundmotiv vorliegen müsse, das als Gemeingut der deutschen Kunstwelt zu freier Benutzung eines jeden Künstlers angesehen werden konnte“ (S. 86), und ebenso wenig, dass „in diesem Liedmotive der Hauptgedanke“ eines jeden Satzes, der dasselbe enthält, zu suchen ist. Dies kann sich natürlich sehr wohl in vielen Fällen so treffen, aber ein anderes Verhältniss ist eben so gut denkbar. Bekanntlich ist, wie sich Herr Kade selbst S. 85 ausdrückt, „das gegenseitige Entlehnen und Benutzen melodischer Motive ein charakteristisches Merkmal des ältern — gleichviel ob weltlichen oder geistlichen — Tonsatzes“. Hierbei legten sich aber die Tonsetzer keineswegs die Beschränkung auf, nur Motive zu entlehnen, welche, etwa als Volksweisen oder als Erzeugnisse von Komponisten aus älterer Zeit, Gemeingut gewesen wären, auch nicht die Beschränkung,

Digitized by Google

aus einem fremden Tonsatz gerade die Hauptmelodie desselben herauszunehmen; sondern sie benützten nach freier Wahl, was ihnen gutdünkte, wäre es auch das Produkt eines gleichzeitigen Komponisten, sowie eine gar nicht durch überwiegende Bedeutung hervorragende Stimme aus einem Tonsatz (wie ja denn in vielen Kompositionen jener Zeit gar keine einzelne Stimme als Hauptmelodie auftritt), ja selbst eine Stimme von entschieden untergeordnetem Inhalt, sei es nun, dass Dieser oder Jener die wahre Hauptmelodie eines Satzes nicht als solche erkannte, oder dass er, unbekümmert um diese Eigenschaft, eine andere Stimme eben für seinen Zweck vorzog. So wird also auch durch den Umstand, dass der Isaac'sche Tenor noch in zwei andern alten Tonsätzen vorkommt, bei dem Mangel aller thatsächlichen Kenntniss über das Altersverhältniss dieser drei Kompositionen, die Annahme keineswegs unmöglich oder auch nur unwahrscheinlicher als vordem gemacht, dass Isaac seinen Discant, etwa als Volksweise, überliefert bekommen oder ihn als Hauptmelodie seines Satzes (sei es im Voraus, sei es gleichzeitig mit dem Tenor) selbst erfunden und demselben den Tenor als untergeordnete Stimme beigesellt habe: Brant und Kilian konnten darum doch auf diesen Tenor neue Tonsätze bauen, vielleicht indem sie ihn wirklich als Isaac's Hauptstimme ansahen, was — falls dessen Discant nicht eigentliche Volksweise war — um so leichter denkbar ist, als die Aufstellung der Grundmelodie im Discant damals jedenfalls noch nicht sehr gewöhnlich war, und als jener Tenor die Ansprüche an eine Hauptstimme ganz wohl auch befriedigen konnte.

Wenn vorhin die Möglichkeit, dass Isaac seinen Discant als Volksweise überliefert bekommen habe, aufrecht erhalten worden ist, so mag man allenfalls diese Annahme gerade wegen des Umstandes, dass die beiden andern Tonsetzer diese Weise bei Seite gelassen und statt ihrer eine Gegenstimme derselben benützt haben, unwahrscheinlicher finden; eine Beweiskraft gegen jene Annahme wird aber diesem Umstand um so weniger beizumessen sein, als die fragliche Benützung zu andern Texten erfolgte, für welche es gerade angemessener erscheinen konnte auch eine andere Melodie zu wählen als die landläufige zu „Innsbruck, ich muss dich lassen“. Im Uebrigen hat wohl Herr Kade sehr Recht und spricht mir aus der Seele, wenn er S. 88—89 und 92 gegen den Missbrauch der „etwas mystischen, verschwommenen, unklaren Begriffsbestimmung“ des Volksgesangs, als könnte ein „musikalisch-melodischer Gedanke vom Himmel gefallen, von selbst, aus Nichts, durch Nichts entstanden sein“, und als müsste jede „vater- und mutterlose Waise“ unter den Liedweisen durch Deklaration als Volkslied „dem Walten einer unsichtbaren geheimen Macht zugesprochen“ werden, protestirt. Volksmelodie ist eben eine Weise, welche sich im Volk eingebürgert

Digitized by Google

hat und von demselben ohne die Absicht und das Bewusstsein einer Kunstproduktion, dem Drange seines Herzens nach gesungen wird. Dass aber eine solche Weise darum nothwendig im Volke selbst und durch das Volk entstanden sein müsste, das heisst, im Unterschiede von Fachmusikern, durch Dilettanten oder völlige Laien, und gar aus gänzlich unbewusstem Schaffenstrieb einer oder mehrerer ungenannten und unbekannten Personen, wohl auch mit erst allmähliger Weiterbildung des anfänglich unvollkommenen Keims — dieser Begriff einer Volksweise lässt sich unmöglich festhalten. Vielmehr sind, wie in neuerer Zeit (ich erinnere z. B. an Silcher, welcher die bekannten volksthümlichen Weisen „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten", „Aennchen von Tharau", „Morgen muss ich fort von hier", „Zu Strassburg auf der Schanz", „Drauss ist Alles so prächtig" und andere notorisch selbst erfunden hat), so unstreitig auch in älterer, vielfach durch diese und jene bestimmte und sonst bekannte Persönlichkeiten, insbesondere auch durch Tonsetzer vom Fach, Melodieen geschaffen worden, welche, weil sie den Volkston glücklich trafen, nun auch in den Mund des Volkes übergingen, oder welche vom Volke seinem Standpunkt und Bedürfniss gemäss mehr oder weniger umgebildet wurden, während der Name des Urhebers nie zur allgemeinen Kenntniss kam oder im Laufe der Zeit der Vergessenheit anheimfiel. Man thut daher gewiss Unrecht, wenn man alle alten Melodieen von unbekanntem Ursprung, oder auch nur solche, in denen man den eigentlichen Volkston zu erkennen meint, ohne Weiteres für Volksweisen in jenem beschränkten Sinn erklärt und nicht zugeben will, dass die alten Komponisten, welche ja so vielfach wirkliche Volkslieder ihren Tonsätzen zu Grunde gelegt haben sollen, auch selbst volksmässige Weisen haben schaffen können.

So wenig nun hiernach die Annahme schlechthin zu verwerfen ist, dass dem Autor eines Liedsatzes aus dem 15. oder 16. Jahrhundert auch die Erfindung der betreffenden Melodie, wenn sie bei ihm zum ersten Mal auftritt, zugeschrieben werden könne, so ist es andrerseits doch wieder viel zu weit gegangen, die Liedweisen unbekannten Ursprungs „zunächst und in erster Linie demjenigen Künstler von Fach zuzuweisen, welcher den frühesten Tonsatz dazu geliefert hat" (S. 92). Wohin dieses Verfahren führt, erhellt doch deutlich genug aus den zahllosen notorischen Irrthümern, welche die früher allgemeine Einhaltung desselben hinsichtlich des Ursprungs der alten evangelischen Kirchenmelodieen bekanntlich zu Tage gefördert hat! Was gibt denn — bei dem für den älteren Tonsatz, entgegen „dem heut zu Tage gebräuchlichen Verhältniss", so „charakteristischen Merkmal des gegenseitigen Entlehnens und Benutzens melodischer Motive" — eine Bürgschaft dafür, dass eine Weise nicht schon vor

Digitized by Google

dem uns bis jetzt bekannten frühesten Tonsatz darüber von anderen Tonsetzern auch bearbeitet, also möglicherweise von einem unter ihnen geschaffen, oder dass sie nicht von ihrem Tonsetzer aus irgend einer andern Tradition aufgegriffen worden sei? Denn dass bezüglich der Entstehung von Melodieen immerhin auch „an Dilettanten", ja „an den weit unbestimmteren Begriff des Volkes" zu denken möglich und angezeigt sei, ist doch unbestreitbar: volksthümliche Weisen können ganz unzweifelhaft auch solchen Kreisen ihren Ursprung verdanken und sind keineswegs ein Monopol von „kunstgeübten, im Kontrapunkt wohl erfahrenen, tüchtig gebildeten, streng geschulten Tonsetzern und Künstlern von Fach" — woher kämen sonst die herrlichen Melodieen, die man schon Jahrhunderte vorher hatte, ehe man einen auch nur erträglichen Kontrapunkt zu schreiben verstand?

Die beiden letztcitirten Stellen aus dem Artikel des Herrn Musikdirektors Kade sind dort (S. 89) allerdings nur mit Beziehung auf solche Lieder verstanden, bei welchen nach seiner Angabe „die Thatsache nachgewiesen ist, dass sich ein Melodiekörper aus dem andern durch den harmonischen Satz entwickelt hat". Ich glaubte aber dieselben, der ganzen Haltung und namentlich dem letzten Abschnitt des Artikels zufolge, als den Ausdruck einer Meinung ansehen zu dürfen, zu welcher sich der geehrte Verfasser überhaupt wohl allzusehr neigt. Bei aller Hochschätzung der Kunst des Kontrapunkts an sich und in den Werken der alten Meister insbesondere, welche gewiss herrliche Blüthen dadurch in's Leben gerufen haben, kann man derselben für die Erfindung von Liedweisen doch unmöglich eine solche Bedeutung einräumen, um es zu unterschreiben, dass wir „gerade dieser hohen Kunstbegabung, dieser nur durch unendlichen Fleiss zu erwerbenden Kunstfertigkeit, zwei oder mehrere melodische Tonkörper mit einander in Verbindung zu setzen und einen aus dem andern zu entwickeln, eine Reihe der köstlichsten, prachtvollsten Melodieen verdanken, die Jahrhunderte hindurch sich so lebenskräftig und unverwüstlich erwiesen haben, dass sie auch heute noch als mustergültig anzusehen sind" (S. 89). Denn die Beispiele „Ein Kind geborn zu Bethlehem" und „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt", welche Herr Kade als „einige der werthvollsten" unter jenen Melodieen anführt, zeugen, wie manche andere, mit denen es sich ähnlich verhält, nicht im mindesten von grosser kontrapunktischer Kunst, sondern beruhen vorzugsweise auf einer höchst einfach in Terzen oder Sexten fortschreitenden Zweistimmigkeit, wie sie allenfalls auch ein Dilettant, ja das Volk selbst in improvisirtem Sekundiren, zu Wege bringen konnte. Es ist deshalb auch kaum zu bezweifeln, dass manche derartige Melodiedoubletten, sei es im wirklichen Volksgesang, sei es durch einfaches Kontrapunktiren seitens eines Tonsetzers, ohne die Absicht einer neuen Melodie-

Digitized by Google

bildung entstanden sind (beiläufig gesagt verhält es sich so in der Regel wohl auch mit dem cantus secundus bei Joh. Crüger, welchen dieser nur als eine zu der Melodie und dem Generalbass passende zweite Stimme z. B. für häuslichen Gebrauch beifügte). Wenn dann von einer solchen aus einer Nebenstimme entstandenen Melodie gesagt wird, sie sei „scheinbar ganz zufällig odér willkührlich entstanden", wie v. Tucher (Schatz des ev. Kirchengesangs II, S. 337) thut, so verdient dies sicherlich nicht die Bezeichnung als „leere Ausflüchte", welche „das dolce far niente zum Wahlspruch machen"; denn für einen ächten und gerechten Kontrapunktisten war die Erfindung eines solchen Kontrapunkts in der That nur ein dolce far niente! Auch Meister erhält aus diesem Anlass eine nicht ganz verdiente Zurechtweisung durch Herrn Kade. Meister (das kath. Kirchenlied S. 141—142) sagt, es sei neben dem, dass ein sehr melodiöser Discant die Herrschaft über den Tenor als Melodie gewinnen konnte (was ja Herr Kade selbst auch annimmt), vorgekommen, dass spätere Herausgeber von Gesangbüchern beim Zusammentragen ihrer Melodieen aus älteren Sammlungen mehrstimmiger Tonsätze oft irrthümlich den Discant als Melodie angesehen haben mögen — gewiss so wenig zu bestreiten, wie das Umgekehrte, dass mitunter der Tenor anstatt des Discants als Melodie angesehen wurde, wovon uns bei „Herzlich lieb" etc. Beispiele begegnet sind, und um so verzeihlicher, wenn, wie manchmal, Tenor und Discant ziemlich gleichartig geführt und ungefähr gleich melodiös waren. Ferner haben nach Meister verschiedene Gesangbücher aus Irrthum oder Unkenntniss sogar die Bassstimmen mehrstimmiger Tonsätze als Melodieen aufgenommen oder aus rein zufälligem Versehen beim Drucke falsche Schlüssel gesetzt — Behauptungen, die er mit unanfechtbaren Beispielen belegt, und die jeder Kenner alter Gesangbücher schon vorweg als richtig bestätigen muss. Nur dass Meister Melodiekompilationen unbedingt als „Spielereien" und „Machwerke" aus „wunderlicher Laune" bezeichnet, möchte mit Recht als zu weit gehend befunden werden.

Wir kommen endlich noch auf die von Herrn Kade S. 90—91 gegebene Erörterung zu sprechen, wonach es „die höchste Wahrscheinlichkeit gewinnen" soll, dass „Isaac nicht blos den einen Tonkörper" seines Liedsatzes, „sondern auch den andern geschaffen habe", nämlich nicht blos das „Discantmotiv", dessen Verfasser er erwiesenermassen sei, sondern auch das „ursprüngliche Motiv im Tenor".

An dieser Folgerung ist vor allem, wie sich aus dem Früheren ergiebt, die Prämisse nicht zuzugestehen, dass nämlich der Tenor als ursprüngliches Motiv und somit der Discant als Isaac's Schöpfung erwiesen sei. Die Eigenschaft der Priorität, beziehungsweise der

Digitized by Google

Grund- und Hauptmelodie ist aus inneren Gründen im Gegentheil viel eher dem Discant als dem Tenor zuzuerkennen. Denn dass der letztere von jenem an Schönheit weit überwogen wird, ist unläugbar und auch von Herrn Kade zugestanden. Damit erhält aber auch die Annahme, dass der Discant die ursprünglichere und dominirende Stimme in jenem Tonsatz sei, die weit grössere Wahrscheinlichkeit. Denn dass der schon früher (S. 40) von uns aufgestellte Grundsatz, wonach die melodisch entwickeltere, freiere, ausdrucksvollere Melodie eines Tonsatzes, und nicht die unreifere, befangenere, steifere, als Haupt-, respektive Urmelodie anzusehen ist, im Allgemeinen der Natur der Sache entspricht, wird nur der bestreiten können, welchem etwa die Kunst des Kontrapunktirens über Alles geht, die Gabe freier Erfindung dagegen nichts werth ist. Einzelne Ausnahmen von jener Regel mögen ja vorkommen, sofern ein geschickter Künstler zu einer dürftigen, aus einem unentwickelteren Standpunkt heraus geschaffenen Melodie eine reichere, blühendere Gegenmelodie erfinden kann; doch das sind eben Ausnahmen, deren Bedingungen überdies in unserem Falle nicht zutreffen. Der gegentheilige Grundsatz aber, dass die melodischere Stimme in der Regel die sekundäre, in Abhängigkeit von der andern enstandene sei, ist sicherlich unhaltbar.

Wäre nun aber auch wirklich Isaac's Tenor der „ältere Melodiekörper“, so könnte man dennoch Herrn Kade's Grund für das Eigenthumsrecht des Tonsetzers an beide Melodieen nicht gelten lassen. Die beiden Tonreihen sollen eine so augenscheinliche und unzweideutige Verwandtschaft haben, so innig mit einander verwachsen sein, einander wie Zwillinge so täuschend gleichen, dass beide einem und demselben Autor zugeschrieben werden müssen. Eine nahe Verwandtschaft, welche sich in dem gleichen Rhythmus und den bald in gleichlaufenden Sexten, bald in Gegenbewegung fortschreitenden Tonfolgen des grössten Theils der beiden Melodieen ausspricht, ist nicht zu läugnen; aber darum könnte eben so gut die eine von einem andern Autor als Kontrapunkt erfunden sein. Denn eine solche Gleichartigkeit wird sich einem Fremden, der auf die Eigenthümlichkeit einer Melodie einzugehen weiss, eben so naturgemäss ergeben, als dem Erfinder der letzteren selbst. Andernfalls müssten ja auch die oben erwähnten Doppelmelodieen, die noch viel mehr die Bezeichnung als Zwillingsmelodieen verdienen, je einem und demselben Autor zugeschrieben werden, was doch Herr Kade offenbar selbst nicht haben will!

Was aber die Beweisführung des fraglichen Artikels vollends ganz hinfällig macht, das ist der innere Widerspruch, in welchem seine zwei Haupttheile unter einander stehen. In dem ersten dieser Theile wird behauptet, dass die von Isaac, Brant und Kilian gemein-

Digitized by Google

schaftlich benützte Melodie eben deshalb „ein ursprüngliches, vielleicht gar älteres Grundmotiv, ein Gemeingut der deutschen Kunstwelt", mithin auch das „eigentliche Grundmotiv", der „Hauptgedanke" des Isaac'schen Satzes sein müsse, welchem Isaac somit seinen Discant als „frei erfundene Gegenstimme" beigefügt habe. Der zweite Theil aber will aus der freien Erfindung dieses Discants und aus dessen Aehnlichkeit mit dem Tenor beweisen, dass auch der letztere denselben Komponisten zum Autor habe. Wenn dies der Fall ist, wo bleibt denn dann das ursprüngliche, „zu freier Benutzung eines jeden Künstlers" stehende Grundmotiv? und wie sollen dann die beiden anderen Tonsetzer dieses Grundmotiv und den Hauptgedanken gerade in dem Tenor des Isaac'schen Satzes, und nicht vielmehr in dem durch seine Vortrefflichkeit überwiegenden Discant, erkannt haben? Es ist klar, die eine Annahme hebt die andere auf: wenn Isaac's Tenor Gemeingut und der Hauptgedanke seines Satzes war, so musste er auch für Isaac selbst ein Ueberliefertes, etwa die Volksweise seines Textes, sein.

Wir werden aber im Gegentheil mit besserem Rechte in der allbekannten Weise zu „Innsbruck, ich muss dich lassen" den Hauptgedanken und das Grundmotiv des Isaac'schen Satzes — vielleicht als eine ihm von aussen zugekommene, möglicherweise unter dem Volk selbst entstandene Melodie, doch wohl noch lieber als seine eigene Schöpfung — zu suchen haben, aus welcher er seinen ganzen Liedsatz und somit auch die Gegenmelodie erzeugte, die von Brant und Kilian wieder zu neuen Kompositionen benutzt wurde.

Mögen die geneigten Leser die Ausführlichkeit meiner Untersuchung auf Rechnung des Interesses schreiben, welches ich für den Gegenstand weniger wegen der vorgelegenen speciellen Fälle, als vielmehr wegen der daraus sich ergebenden allgemeinen Gesichtspunkte für die Behandlung solcher Objekte beanspruchen zu müssen glaubte! Möge auch der in seinen musikgeschichtlichen Leistungen von mir hochgeschätzte Herr Verfasser des Artikels in Nr. 6 d. Bl. meine Polemik als eine nur im Interesse der Aufklärung und Verständigung über wichtige historische Fragen unternommene Erörterung betrachten!

Die Lamentationen des Stephan Mahu.

Von

Carl Dreher.

Einer der bedeutendsten ältern Tonsetzer Deutschlands ist Stephan Mahu, und sein Hauptwerk sind die grossen Lamentationen, die in Joanelli's Thesaurus, Liber I. 1568 enthalten sind.

Digitized by Google

Schon Ambros hat in seiner ausgezeichneten Geschichte der Musik III, 389 mit wenigen, aber warmen Worten auf dieses Werk hingewiesen; eine etwas eingehendere Besprechung desselben erscheint nicht überflüssig, und soll in diesen Zeilen versucht werden.

Es sind, wie gewöhnlich, 9 Lectionen; 3 auf den Gründonnerstag: Feria quinta; — 3 auf den Charfreitag: Feria sexta; — und 3 auf den Charsamstag: Sabbato sancto. Hierbei ist jedoch zu wissen, dass nach römischer Liturgie die Vesper zum folgenden Tage zählt, deshalb werden die Lamentationen auf den Gründonnerstag schon in der Vesper am Charmittwoch, die auf den Charfreitag am Gründonnerstag, und die auf den Charsamstag am Charfreitag gesungen. Am Charsamstag Abend wird dann die Auferstehung gefeiert. Der Text ist zwar, wie immer, aus den Klageliedern des Propheten Jeremias genommen, weicht aber in der Auswahl, Anordnung und Zusammenstellung von den sonst bekannten Lamentationen, z. B. von Palestrina, oder den anno 1557 gedruckten Lamentationes Piissimae ac sacratissimae Jeremiae Prophetae, nuper a variis auctoribus compositae etc. Lutetiae, apud Adrianum le Roy et Robertum Ballard etc. bedeutend ab. Die Auswahl der Verse aus den Klageliedern des Jeremias ist nämlich freigegeben; daher die verschiedene Textzusammenstellung bei den verschiedenen Komponisten. Zur bessern Uebersicht und Orientirung für solche, die das Werk kennen oder besitzen, sei hier eine Nachweisung des Textes gegeben:

Feria quinta.

Lectio prima.

Einleitung: Incipit lamentatio Jeremiae prophetae. Et factum est etc. (Alles nach der Vulgata.) Kap. I Vers 1. 2. 3.
Hierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Lectio secunda.

Kap. I V. 4. 6. 5. Hierusalem etc.

Lectio tertia.

Kap. I V. 11, Kap. IV V. 10, Kap. II V. 12.
Hierusalem etc.

Feria sexta.

Lectio prima.

Kap. I V. 12. 15. 18. Hierusalem etc.

Lectio secunda.

Kap. I V. 17, Kap. II V. 15, Kap. I V. 16. Hierusalem etc.

Lectio tertia.

Kap. IV V. 11. 13, Kap. II V. 14. Hierusalem etc.

Sabbato sancto.

Lectio prima.

Kap. IV V. 14. 15. 12. Hierusalemtoe.

Digitized by Google

Lectio secunda.

Kap. III V. 41. 42, V. 21—24, V. 25—27. Hierusalem etc.

Als Lectio tertia: Oratio.

Oratio Jeremiae Prophetae Kap. V V. 1—6. Hierusalem etc.

Die Komposition ist mit wenigen Ausnahmen vierstimmig; das Jerusalem zur dritten Lection auf Feria quinta hat als fünfte Stimme einen zweiten Bass. Dasselbe fünfstimmige Jerusalem kehrt wieder zur dritten Lection auf Feria sexta. Der Anfang der ersten Lection auf Feria sexta: „Jod. O vos omnes" etc. ist zu 6 Stimmen, mit doppeltem Sopran und doppeltem Bass. In derselben Lection ist der Satz: „Lamech. Audite obsecro universi populi" etc. fünfstimmig mit doppeltem Bass. Die „Oratio Jeremiae Prophetae" ist zum Anfang (Einleitung und V. 1) zu fünf Stimmen, mit doppeltem Bass; V. 3 dreistimmig für Sopran, Alt und Tenor; und V. 4 Duo für Tenor und Bass. Der Schluss des Ganzen, das letzte Jerusalem ist wiederum zu 5 Stimmen, mit doppeltem Bass. Das Jerusalem zur ersten Lection auf Feria quinta kehrt noch zweimal wieder: zur ersten Lection auf Feria sexta und zur ersten Lection auf Sabbato sancto. Ebenso wird das Jerusalem zur zweiten Lection auf Feria quinta zur zweiten Lection auf Feria sexta wiederholt. So ergiebt sich als bemerkenswerthe Thatsache, dass auf jeden der drei Tage die erste Lection mit ein und demselben Jerusalem geschlossen wird; dass die zweite Lection auf Feria quinta und Feria sexta, und endlich wiederum die dritte Lection auf Feria quinta und Feria sexta dieselbe gleiche Komposition zum Jerusalem als Schluss enthalten.

Die Lamentationen sind fast durchgängig über den Choral komponirt, d. h. die in der römischen Kirche für diese Gesänge angenommene und vorgeschriebene (gregorianische) Melodie ist in irgend einer Stimme als Cantus firmus enthalten, und über diese Grundlage führen die übrigen Stimmen ihren Gesang kontrapunktisch fort. Zuerst erscheint der Cantus firmus im Sopran, später im Tenor, dann im Bass, und diese drei Stimmen wechseln mit der Einführung desselben ab. In dem Alt kommt derselbe nie vor, vielleicht weil diese Stimme am wenigsten geeignet ist, einen festen Gesang aus dem Zusammenklange der übrigen Stimmen deutlich heraustönen zu lassen? — Dabei entsteht aber wieder die Frage, ob in jener Zeit bei den damaligen Sängern dieses Verhältniss auch stattfand? Dieses auffällige Ausschliessen der Altstimme möchte ich nicht blos dem Zufall zuschreiben. — Der Cantus firmus ist als solcher leicht zu erkennen, und enthält immer den Hauptstoff der gregorianischen Melodie; der Meister weiss dieselbe aber mit leichten Veränderungen etwas melodischer zu gestalten und Abwechslung anzubringen. Gewöhnlich geschieht dies gegen Ende der Phrase, und ist hierin eine bedeutende Mannigfaltigkeit der Gestaltung wahr-

Digitized by Google

zunehmen. Gleich am Anfang erscheint folgender Cantus firmus im Discant:

Quo - mo - - do se - det so - la ci - vi - tas

ple - na po - - - - - - - - - - - - - - - - pu - lo.

später im Tenor:

Plo - rans plo - ra - - vit in no - cte et la - - cry - mae

- e - jus in ma - xil - lis e - - - - - - - jus.

Ganz Aehnliches findet sich in den Lamentationen von Fevin, Carpentras etc. (Piissimae ac sacratissimae Lamentationes Jeremiae Prophetae. 1557.) Bei der „Oratio Jeremiae Prophetae" tritt ein andrer Cantus firmus ein, welchen ich in den mir bekannten liturgischen Werken der römischen Kirche nicht finde, und den ich überhaupt sonst nirgends nachzuweisen vermag. Es ist folgender:

O - ra - - - - - - ti - o Je - - - re - mi-

ae pro - phe - tae.

Wie man sieht, ist die Abweichung eine geringe, und betrifft eigentlich nur die erste Note und die Tonart. Diese Aenderung ist aber gerade charakteristisch und wird für die verschiedenen Sätze der „Oratio", auch den zwei- und dreistimmigen, festgehalten. Die vorletzte Note muss jedenfalls erhöht werden, da hier in den verschiedenen Sätzen konsequent eine Kadenz nach G-Dur, einmal nach E-moll gemacht wird. In dem Duo wird folgender Schluss gebildet:

- - - - - - - bi - mus. etc.

- bi - - - - - - - mus.

Digitized by Google

Eine reiche Mannigfaltigkeit zeigt sich in der Behandlung der Melodie zu den die einzelnen Verse der Lamentationen einleitenden Buchstaben: Aleph, Beth, Ghimel etc. Hier gleicht kaum ein Cantus firmus dem andern; immer derselbe und doch wieder anders. Ueberhaupt sind diese kleinen Sätze von meist nur vier Takten reizende Gebilde; folgendes Beispiel, aus dem zugleich die Schönheit des Satzes und der Stimmführung ersehen werden kann, mag zum Beleg dienen. Es ist entnommen aus der zweiten Lection auf Sabbato sancto.

Da - - - - - - - - - - - - - - - - - - - leth.

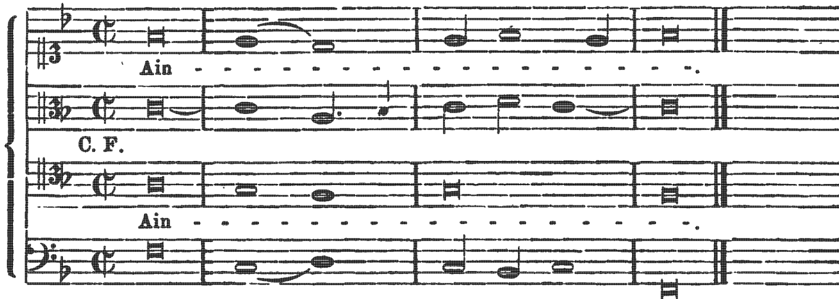
Da - - - - - - - - - - - - - - - - - - - leth.

Der Cantus firmus liegt im Discant und ist, wenn auch verziert und erweitert, doch leicht zu erkennen. In einfachem Kontrapunkt schliessen sich die übrigen Stimmen an. Dieselben sind nicht aus der melodieführenden Stimme herausgewachsen, — nicht beherrscht ein Motiv das Ganze, — nicht werden kontrapunktische und kanonische Künste angewendet, — nicht kann man sagen, dass der Cantus firmus den ganzen Satz leite, regle, oder dass derselbe als das gestaltende Princip über dem Ganzen schwebe, — aber innig schmiegt sich eine Stimme an die andre an, sinnig geht jede ihren eignen Weg, und die vier in schöner Selbstständigkeit geführten Stimmen vereinigen sich in freier und doch dem höhern Zwecke dienender Gestaltung zu einem schönen, einheitlichen Gebilde.

Was von diesem einen Sätzchen gesagt ist, das gilt von dem ganzen Werke. Kontrapunktische Künste finden sich nirgends, aber

Digitized by Google

überall Ansätze zu Nachahmungen, Wiederholung kleiner Motive und dergl., wie hier z. B. der Anfang des Altes von dem Discant nachgeahmt wird, oder wie der Quartensprung im dritten Takte des Basses noch zweimal, im Alt und im Tenor wiederkehrt. Man sieht, der Meister kennt diese Künste gar wohl und weiss sie zu gebrauchen; aber er gebietet über sie nach freiem Ermessen am rechten Orte. Hier in diesen innigen Lamentationen wären sie nicht am Platze gewesen; hier erfreuen wir uns an der schönen, leichten, man möchte fast sagen „eleganten" Stimmführung und an dem schönen Zusammenklange. Ich kann mir nicht versagen, noch eins der einfachsten Sätzchen als Beweis mitzutheilen.



Könnte das nicht geradezu von Palestrina sein?

Wie da und dort auch kanonische Satzweise zur Anwendung kommt, möge folgende Stelle aus dem zweiten Jerusalem Sabbato sancto zeigen.

Con - ver - te - re ad do - mi - num,
Con - ver - te - re ad do - minum,
Con - ver - te - re ad do - mi-
Con - ver - te - re ad do-

con - ver - te - re ad do - mi - num de-um tu - - - - - - um
con - ver - te - re ad do - minum de - - - um tu - um
num, con - ver - te - re ad do - - - mi - num
minum, con - ver - te - re ad do - minum tu - - - - - um

Nun entsteht noch die Frage: aus welcher Zeit stammen diese Lamentationen? — Gedruckt sind dieselben 1568; damit ist aber nichts über die Entstehungszeit des Werkes entschieden. Ueber die Lebensumstände Mahu's weiss man nichts, sagt Forkel, und auch anderweitig ist nichts Genaueres zu erfahren. Ambros zählt ihn zu den mit Isaac fast gleichzeitigen Tonsetzern. Isaac war um 1475 Kapellmeister bei Lorenzo magnifico zu Florenz und muss damals schon ein berühmter Mann gewesen sein; gestorben ist er wohl vor 1531. — Aus einem Buche von Hermann Finck theilt Ambros 3, 299 eine Stelle mit, worin es heisst: „Circa annum millesimum quadringentesimum et octuagesimum et aliquanto post alii extiterunt praecedentibus longe praestantiores. Illi enim in docenda arte non ita immorati sunt, sed erudite Theoricam cum Practica conjunxerunt. Inter hos sunt Henricus Finck, qui non solum ingenio, sed praestanti etiam eruditione excelluit, durus vero in stylo. Floruit tunc etiam Josquinus de Pratis, qui vere pater Musicorum dici potest. — In hoc genere sunt et alii peritissimi Musici, scilicet Okekem, Obrecht, Petrus de larue, Brumelius, Henricus Isaac, qui partim ante Josquinum, partim cum illo fuere, et deinceps Thomas Stoltzer, Steffanus Mahu, Benedictus Ducis et alii multi, quos brevitatis gratia ommitto."

Aus dieser Stelle ist doch wohl zu entnehmen, dass ungefähr um das Jahr 1480 und nachher bedeutende Meister vorhanden waren, welche die Theorie mit der Praxis geschickt verbanden. Sie werden um Josquin, als den bekanntesten und berühmtesten, gruppirt; kann dieser doch in Wahrheit der Vater der Musiker genannt werden! Alsbald auf diese folgten Stoltzer, Mahu und Ducis. Stellen wir als Zeitgenossen zusammen: Josquin, Heinrich Finck und Heinrich Isaac, so werden wir ihre Wirksamkeit in die Zeit von circa 1470 bis 1530 setzen müssen. Isaac war um 1475, Finck um 1480 schon Kapellmeister, und von Josquin haben wir aus dem Jahre 1480 schon sein berühmtes Stabat mater. Das Endziel ergiebt sich mit dem Jahre ihres Todes, das wir aber nur von Josquin sicher kennen; er starb am 27. August 1521. An diese schliesst sich als zweite Reihe an und zwar „alsobald": Benedict Ducis, Stoltzer und unser Mahu. Stoltzer starb 1526; von Mahu haben wir in den 123 Neuen deutschen geistlichen Gesängen für die gemeinen Schulen, Wittenberg 1544, einen fünfstimmigen Tonsatz zu Luther's Lied „Ein feste Burg ist unser Gott" etc. Lied und Melodie, die auch von Mahu seinem Satze (im Tenor) zu Grunde gelegt ist, stammen aus dem Jahre 1529. Dass die Melodie schon früher bekannt gewesen sei, kann durchaus nicht angenommen werden, also kann auch Mahu's Tonsatz nicht früher entstanden sein; wir dürfen ihn ungefähr in das Jahr 1530 versetzen. — In Joanelli's Thesaurus wird Mahu nach einer Notiz

Digitized by Google

bei Ambros „Sänger in der Kapelle des nachmaligen Kaisers Ferdinand I." genannt. Ferdinand I. wurde 1558 Kaiser, war aber schon seit 1530 gewählter und gekrönter römischer König. Dass diese Würde nicht genannt ist, scheint fast anzudeuten, dass eine frühere Zeit bezeichnet werden soll, und wir sind geneigt, das bezeichnete Verhältniss Mahu's in die Zeit von 1521 an, wo die Vermählung Ferdinand's stattfand, oder von 1526 an, wo Ferdinand zum böhmischen König gewählt und ausgerufen wurde, zu verlegen. Alles zusammen genommen können wir annehmen, dass die Wirksamkeit Mahu's sich von circa 1480 oder 1490 an bis in das vierte Decennium des 16. Jahrhunderts hinein erstreckte. Hoffentlich wird es noch gelingen, Näheres und Bestimmteres über diesen Meister aufzufinden.*)

Die Lamentationen nun, als das bedeutendste, grösste und reifste Werk, das wir bis jetzt von Mahu kennen, müssen auch jedenfalls in die Zeit seiner grössten Reife verlegt werden. Doch auch hier sind wir bei dem Mangel an Anhaltspunkten völlig rathlos, und müssen uns mit dem Bekenntniss zufrieden geben, darüber nichts Bestimmtes sagen zu können.

Es ist nicht bekannt, dass Mahu irgend eine Sammlung seiner Werke selbst herausgegeben habe. Was wir noch von ihm haben, ist in verschiedenen Sammelwerken jener Zeit enthalten; es ist verhältnissmässig nur Weniges. Dem bei Ambros Angegebenen weiss ich nur noch fünf Sätze aus den „123 Gesängen" beizufügen. Es sind zwei Sätze zu 4 Stimmen:

No. 24. Christ der ist erstanden.
„ 39. Wir glauben all an einen Gott.

und drei zu 5 Stimmen:

No. 26. Christ ist erstanden.
„ 61. Ein feste Burg ist unser Gott.
„ 77. Herr Gott erhör mein Stimm und Klag.

Der bedeutendste davon ist wohl der schon genannte über „Ein feste Burg ist unser Gott" etc. für Sopran, Alt, Tenor und zwei Bässe. Die Melodie wird in ruhig stetigem Gange, ohne Unterbrechung, vom Tenor gesungen. Die übrigen Stimmen bewegen sich in freier, kunstreicher Nachahmung fort und nehmen ihre Motive aus der Melodie. Diesen Tonsatz hat Winterfeld in seiner Ausgabe von Dr. M. Luther's geistlichen Liedern mitgetheilt. Interessant ist eine Vergleichung dieses Satzes mit dem von Forkel mitgetheilten weltlichen Liede aus der Ott'schen Sammlung von 1544, das auch

*) In von Köchel's „Die k. Hof-Musikkapelle in Wien von 1543—1567" ist Mahu nicht aufgeführt. Seine Wirksamkeit am österreichischen Hofe muss demnach vor 1543 fallen.

Digitized by Google

schon in den „65 teutscher Lieder“, Strassburg s. a., als No. 53 vorkommt: „Es wollt ein alt Mann auf die Bulschaft gan“ etc. Beide Sätze zeigen viel Aehnlichkeit in der Behandlung, manchmal fast auffallende Uebereinstimmung. Es ist dieselbe Stimmenzahl und Stimmengattung, die Melodie liegt im Tenor, aber bei dem weltlichen Liede nur im Anfange und Schlusse, zwischen hinein kommt sie Note um Note um eine Oktave höher im Sopran. Der zweite Einsatz im Tenor erfolgt um einen Takt früher, als der Sopran mit seiner Melodie zu Ende ist. Die übrigen Stimmen kontrapunktiren in freien Nachahmungen, die Motive sind ebenfalls, wie bei dem Psalmliede, der Melodie entnommen, und der Schluss wird in beiden Sätzen auffallend ähnlich gebildet. Sopran und Tenor halten die Schlussnote f drei Takte lang aus, während Alt und die beiden Bässe ihren Gesang fortsetzen. In beiden Sätzen tritt der Schlusston der Melodie mit einem vollen Schluss ein, das Ganze dagegen wird mit einem halben Tonschluss geendigt. Man könnte das weltliche Lied als eine Studie zum geistlichen ansehen, aber mit der Einschränkung, dass auch die Studie schon ein in sich vollendetes Kunstwerk ist. Forkel sagt über dieses Stück in seiner Geschichte II, 686: „Die erste Merkwürdigkeit in dieser Komposition ist die grosse Deutlichkeit des Gesanges, welchen die Tenorstimme gleichsam als einen Cantum firmum führt, neben welchem die übrigen Stimmen zwar nicht ganz so einfach, aber doch ebenfalls sehr sangbar, jede nach ihrer Art, einhergehen. Sodann ist zweitens merkwürdig, dass bei aller Sangbarkeit und dem leichten Gang der einzelnen Stimmen die Harmonie nicht nur völlig rein bleibt, sondern zugleich sehr reich und mannigfaltig im innern Kreise der angenommenen Tonart modulirt. Drittens sind die vorhergehenden Vorzüge noch mit nicht weniger natürlichen, nicht erkünstelten Nachahmungen unter den verschiedenen Stimmen vereinigt, und endlich viertens herrscht im ganzen Stück ein Leben und Weben, dass, wenn es nur einigermassen in seinem eigenthümlichen Ton und Geist vorgetragen würde, es noch in unsern Zeiten Kennern und Liebhabern allgemein gefallen würde. Zu einer Komposition von solchen Eigenschaften gehört schon eine Meisterhand, und Mahu muss nicht nur ein Mann von äusserst lebhaftem musikalischen Geiste, sondern auch ein vorzüglich geübter Meister in der Kunst gewesen sein. Ich bin völlig der Meinung, dass dieses kleine Stück keiner Komposition des 15. Jahrhunderts nachstehe, vielmehr den meisten vorgezogen zu werden verdient.“ — Diesem Urtheile Forkel's müssen wir mit vollster Ueberzeugung beistimmen; ebenso wenn er sagt: „Stephan Mahu verdient seines natürlichen Gesanges wegen dem Isaac an die Seite gesetzt zu werden.“ Und doch hat Forkel allem Anschein nach die Lamentationen nicht gekannt! Auch Ambros sagt: Werth und Ver-

Digitized by Google

dienste stellen ihn zu den Besten seiner Zeit, und nennt sein Hauptwerk, die Lamentationen, „eine Schöpfung ersten Werthes“. Arnold, in seiner Einleitung zum Locheimer Liederbuch S. 65, nennt ihn „den genialen Erfinder des Stilo alla Palestrina“. — Man sieht, nach übereinstimmendem Urtheil nimmt Mahu eine sehr hohe Stellung als Tonsetzer ein, um so mehr ist es zu beklagen, dass nur so Weniges von ihm auf uns gekommen ist, und um so werthvoller müssen uns seine Lamentationen erscheinen als das einzige grössere zusammenhängende Werk, das wir noch von ihm besitzen. Nach Gerber, neues Lexikon III, 290, soll man auf der Münchener Bibliothek noch Officia, Cod. 43 in Manuscript von ihm finden; Ambros III, 390 nennt als handschriftlichen Besitz jener Bibliothek ein Magnificat. Ob diese beiden Angaben sich auf ein und dasselbe Werk, oder auf verschiedene beziehen, weiss ich nicht. Jedenfalls wäre es der Mühe werth, das Bekannte, da und dort Zerstreute zu sammeln und nach Weiterem zu forschen. Dann erst würde sich genauer feststellen lassen, in wie weit niederländischer Einfluss zu bemerken ist, und wo deutsche Kunst und deutscher Geist, oder — deutsche Schule unbeeinflusst und ungetrübt waltet. Nach dem jetzt Bekannten möchte ich in den deutschen geistlichen Liedern und in dem weltlichen „Es wollt ein alt Mann“ etc. Anklänge an niederländische Satzweise und deren Künste zugeben, doch so, dass man sieht, der Meister ist derselben vollkommen mächtig, aber er gebraucht sie nur am rechten Ort als Mittel zum Zweck, und auf diese Weise können wir wohl bei sämmtlichen deutschen Meistern niederländischen Einfluss wahrnehmen. Die Lamentationen dagegen möchten wir als durchaus deutsches Werk bezeichnen, und zwar als eins der bedeutendsten, wenn nicht das bedeutendste aus jener ganzen Zeit. Was nach Ambros die deutsche Kunst so eigen erfreulich macht: „ihre gesunde Kraft, ihre mannhafte Tüchtigkeit, in der sich gleichwohl reine, zarte Innigkeit und tiefe Empfindung ausspricht, die schlichte Bravheit, naive Tiefsinnigkeit, welcher sich gelegentlich ein eigenthümlich phantastischer Zug gesellt, Treue, Herzlichkeit, Frömmigkeit“: Alles dies findet sich hier; ja Manches in diesem Werke erscheint wie der Keim, aus dem sich später Bach’sche Cantatensätze oder Händel’sche Oratorienchöre herausgebildet haben. Wie verschieden auch solche durch zwei Jahrhunderte getrennte Kunstwerke sind, der sie belebende Geist ist derselbe, und die Lamentationen des Stephan Mahu würden bei guter Aufführung auch heute noch Verständniss und Gefallen finden, besonders wenn sie ihrer Bestimmung gemäss an den drei Passionstagen in der Kirche gesungen würden. Sie stehen keinem uns bekannten Werke gleichzeitiger Meister nach und wir stimmen vollständig dem Urtheile des Historikers Ambros bei (III, 389): „Die edle Würde und reine Empfindung des Ganzen, die durch-

Digitized by Google

sichtige Klarheit und der Wohlklang des Tonsatzes lassen den Meister wie einen Vorläufer Palestrina's erscheinen." —

Mittheilungen.

* In Weingarten (Württemberg) wird am 1. Juni ein Kirchenmusikfest stattfinden und vereinigen sich dazu aus der ganzen Umgegend die Gesangschöre. Die mir vorliegende gedruckte Partitur der dabei aufzuführenden Gesänge enthält vier Tonsätze von Meistern des 16. Jahrhunderts und 8 moderne Gesangsätze. Unter den ersteren ist es ein Satz von Jacob Reiner „Dum transisset" 6 voc. (aus den „Selectae piaeque cantiones 6—8 voc. Monach. 1591) der uns ganz besonders interessirt, da durch die biographischen und bibliographischen Arbeiten des Herrn Otmar Dressler in diesen Heften die Aufmerksamkeit auf diesen Komponisten gelenkt war, ohne dass sich bisher eine Gelegenheit gefunden hätte durch eigene Anschauung sich ein Urtheil über denselben bilden zu können. Der sechsstimmige Gesang „Dum transisset" in 2 Theilen mit einem am Ende breit ausgesponnenen „Alleluja" ist ganz geeignet Jacob Reiner schätzen zu lernen und ihm einen Platz unter den Ersten der damaligen Komponisten einzuräumen. Melodik, fliessende Kontrapunktik, interessante harmonische Wendungen und eine meisterhafte Stimmbehandlung, verbunden mit einer fesselnden Totalwirkung geben ihm das Gepräge eines Meistersatzes und lassen den lebhaften Wunsch rege werden den Komponisten näher kennen zu lernen. Wir fügen dies Heft der Bibliothek der Gesellschaft zum allgemeinen Gebrauche ein.

* Theodor Ackermann in München. Katalog Nr. 29, 1874. Enth. Geschichte der Musik, theoretische und ältere praktische Werke, Hymnologie, Tanzkunst und Theater. Eine Sammlung werthvoller neuerer und älterer Werke, auch Stimmbücher aus dem 16. Jahrhundert zu billigen Preisen.

* Am 8. Februar ist die erste Lieferung des zweiten Jahrganges der Publikation (Ott's 115 Lieder von 1544) Nr. 43—61) versandt worden. Die nächste Lieferung erscheint im Oktober.

* Quittung über eingezahlte Mitgliedsbeiträge bis zum 18. März für die Herren Georg Becker, Bode, Alfr. Dörffel, Otmar Dressler (3.—15.), F. X. Haberl (6.), S. A. E. Hagen (4.), C. Fr. Harveng, von Mettingh, J. Rühlmann, kgl. grosse Bibliothek in Kopenhagen.

* Es wird um gefällige Nachricht gebeten über den Fundort des Buches von „Melchior Newsidler, Burger und Lautenist in Augspurg: Teütsch Lautenbuch. Getruckt zu Strassburg, durch Bernhart Jobin, Im Jar. 1574." in Fol. Einem mir vorliegenden Exemplare fehlt ein Blatt vom Bogen L, welches durch getreue Nachbildung hergestellt werden soll.

* Mitgliedsbeiträge und Abonnements, welche bis zum 15. April nicht eingezahlt sind, werden von der Verwaltung durch Postvorschuss eingezogen.

* Beilage: Orlandus de Lassus, Bibliographie. Fortsetzung.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Otto Hendel in Halle.

Digitized by Google

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VI. Jahrgang. 1874.	Preis des Jahrganges 3 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 3 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Ein Liederbuch des XV. Jahrhunderts.

Kgl. Bibliothek in Berlin, musik. Abthlg. Manusc. Z. 8037, quer 4°.

Angezeigt von **Rob. Eitner.**

Drei starke in Leder gebundene Bücher in länglichem Format, mit Discant, Tenor und Contratenor bezeichnet, bilden obiges Liederbuch; wohl eins der merkwürdigsten und interessantesten Sammlungen, die uns aus alter Zeit hinterlassen worden sind.

Die Handschrift muss am Ende des 15. Jahrhunderts hergestellt worden sein; doch bleibt dabei die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass sie bis in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts hineinreicht. Keinenfalls aber ist die Angabe als absolut richtig anzunehmen, die sich von Meusebach's Hand auf einem eingelegten Zettel vorfindet, auf dem dieselbe kurzweg als dem 16. Jahrh. angehörend bezeichnet wird. Gegen diese Annahme sind als Beweis die Kompositionen selbst anzuführen, welche weit eher der Mitte des 15. Jahrh., als dem 16. angehören.

Die Handschrift ist mit grofser Sauberkeit hergestellt und weist durch bunt ausgemalte Initialien und den Gebrauch von dreierlei Tinten (schwarz, roth und blau), mit denen die Schrift ausgeschmückt ist, darauf hin, dass sie mit Sorgfalt angefertigt ist. Die Schrift gehört durchweg einer Hand an und nur die letzten 2 Blätter (Tenor N 4^b, Disc. M 8^b und Contrat. N. 9^a) sind von einer späteren Hand beschrieben. Das Papier ist mit so grofser Sparsamkeit benützt, dass die jeweilige Stimme gerade dorthin geschrieben ist, wo sich eben noch ein Plätzchen vorfand, so dass die zusammengehörigen Stimmen sich nur mit Mühe

Digitized by Google

auffinden lassen und daher jedes Buch die Lieder und Gesänge in verschiedener Reihenfolge enthält.

In jedem der drei Bücher befindet sich zu Anfang ein doppelter Index, doch ist keiner davon ganz vollständig. Die Nummerirung der Blätter besteht in Buchstaben und Zahlen und zwar zählt der

Discantus 6 Vorblätter und Bogen A 1—12 bis M 1—12 (von M 10 ab sind die Blätter nur liniirt).

Tenor, 1 Vorblatt mit dem Worte „Discantus", dann 6 Blätter Index und 1 weisses Blatt. Hierauf A 1—12 bis N 1—12 (von Blatt 7 ab unbeschrieben).

Contratenor, 6 Vorblätter und Bogen A 1—12 bis N 1—12 (10—12 unbeschrieben).

Die Schrift ist kräftig und zeigt eine geübte Hand. Die Worte sind sehr abgekürzt geschrieben und die Texte theils vollständig unter die Noten gesetzt, theils nur der Anfang notirt. Die Noten sind mit ihren Hälsen stets nach oben gestrichen.

Der Inhalt besteht 1) aus 180 lateinischen 2-, 3- und vierstimmigen geistlichen Gesängen; die Dreistimmigkeit herrscht vor,

2) aus 60 deutschen weltlichen Liedern zu 3 Stimmen,

3) aus 5 deutschen geistlichen Liedern,

4) aus 38 Tonsätzen ohne Text,

5) aus 12 Tänzen.

Ferner aus 3 Quotlibets, 1 italienischen (Gentil madonna), 1 deutsch-lateinischen: Else Else mundo (T. e 6, D. e 6, C. e 10), 2 Tonsätzen überschrieben: „Dy ezels crone" 4stimmig (T. g 11, D. g 5, C. h 1) und „Das yeger horn", 3stimmig (T. g, D. f. 10, C. g 5) und 1 Satz mit den Anfangsworten „Swateo Martina" auch „Swatheo Martina" geschrieben, was mir unverständlich ist. Die Mehrzahl der Gesänge ist dreistimmig.

Diese kurze Uebersicht giebt allein schon einen Begriff von der Bedeutung der Handschrift, denn wir erhalten hier ein Gesammtbild der damaligen Musikausübung und es tritt uns recht lebendig vor Augen, wie die Musik bei ernsten und heiteren Anlässen damals wie heute als Begleiterin der Menschen herangezogen wurde. So bunt und toll oft das Leben durcheinander geht, ebenso abwechselungsvoll sieht es in der Handschrift aus. Kaum ist der letzte Ton eines Kirchengesanges verklungen, so kommen die lustigsten Tänze und Lieder, wie „Die krebs schere", oder „Der ratten schwantz", oder „Es suffzt eine Fraw so sere", oder „Al fol, al fol, also fol: Bistu vol zo lege dich nyder", darauf „Christ ist erstanden" und so fort.

Sobald die Bibliographie der Lassus'schen Druckwerke im Druck vollendet ist, glaube ich den freigewordenen Raum in den Monatsheften nicht besser füllen zu können, als eine Reihe dieser Tonsätze zu veröffentlichen.

Digitized by Google

Ueber die geistlichen Gesänge damaliger Zeit sind wir besser informirt als über die anderweitigen Kompositionen, und man wird mir daher wohl verzeihen, wenn ich die ersteren hier übergehe und mich gleich zu den Tänzen und deutschen Liedern wende. So viel sei noch über dieselben erwähnt, dass nirgends ein Komponist genannt ist, wie überhaupt die Handschrift weder einen bekannten Namen, noch eine Jahreszahl, noch irgend welche Andeutung enthält, die auf die Entstehung derselben schliefsen lässt.

Die Tänze. Wenn ich die nachfolgenden Tonsätze mit diesem Gesammtnamen belege, so muss ich gleich voraus bemerken, dass dies nur eine Annahme von mir ist und ich den Namen dafür wähle, weil ich mir dieselben anders nicht erklären kann. Die Kompositionen selbst lassen zwar nirgends einen Tanzrythmus erkennen, doch sind unsere Kenntnisse über alte Tanzmusik noch so gering, dass wir nur auf Vermuthungen unsere Schlüsse basiren können.

Dy katzen pfote (Tenor a 6) 3stimmig.

Pfawen schwantz Pauli de broda*) (T. b 1). Dieser Satz hat bis jetzt noch all meinen Versuchen gespottet ihn in Partitur zu setzen. Der Tenor enthält 1 Stimme, der Discant (b 1) 2 Stimmen, von denen die eine überschrieben ist: „Con altus der phawen schwantz", und der Contratenor, — der leider an der oberen Seite stark beschnitten ist, so dass die Ueberschriften fehlen, — enthält 4 Stimmen, davon sind 2 mit „IX con altus" und „IX con bassus" überschrieben. Von demselben Paulus de Broda findet sich (Tenor b 2) noch ein Satz mit „Carmen" überschrieben, der aber keinen Text hat.

Der fochsz schwantz (Tenor b 5) 3stimmig, mit den Textworten „O lux luminis splendor etiam syderis" etc. und Tenor f 11 noch einmal ohne Textworte mit Benützung des Hauptmotivs. Gesänge und Lieder zu Tänzen benützt findet sich noch bis spät ins 16. Jahrhundert hinein. So hat Gerle 1546 das italienische Lied „Gentil madonna" von Anthoni Rotta als Tanz für Laute veröffentlicht (Lautenbuch Nr. 26, siehe Monatsh. IV. Jahrg. 39) und in Bernhard Schmid's Orgel-Tabulatur von 1577 ist das Lied „Du hast mich wöllen nemen" als Tanz fürs Clavier zu finden; ein späterer Abdruck desselben Satzes, doch mit vielem Figurenwerk beladen, steht in Paix' Orgeltabulatur von 1583.

Der notter schwantz (Disc. b 3, Contrat. b 6).

Der pawir schwantz (Ten. d 7) 4stimmig. Im Discant befindet sich neben der Ueberschrift noch das Wort „Rubinus" mit rother Tinte in gothischer Schrift sauber ausgeführt. Jedenfalls der Name des Autors.

Die krebis schere, als Ueberschrift und folgt darauf der Text: Celum calcatur, im Tenor (e2): Pigmeus hic crescat, und im Contra-

*) In Jöcher's Gelehrten-Lexicon ist der Name Broda mehrfach vertreten. Ein Andreas Broda war um 1415 Prof. der Theologie zu Prag. Obiger Name kommt aber nicht vor.

Digitized by Google

tenor (e5): Postea preqz cedo etc.

Der Entepris (Entepres) Ten. e7, 3stimmig.

Der ratten schwantz, Carmen (Ten. f3) 3stimmig, in 3 Theilen.

Der fochs swantz (Ten. f10) 3stimmig.

Der kranch schnabel (Ten. g5) 3stimmig.

Der Pfawen schwantz (Ten. k9) 4stimmig.

Der newe pawer schwantz (Tenor 19) 3stimmig.

Hierzu möchte ich noch die beiden oben erwähnten Sätze „Dy ezels crone“ und „Das yeger horn“ stellen, da auch hier die Worte nicht als Text unter den Noten, sondern als Ueberschrift, wie bei den vorher genannten, sich über dem Tonsatz befinden.

Deutsche weltliche Lieder. Leider sind auch hier wieder die Texte mit wenigen Ausnahmen nur mit den Anfangsworten verzeichnet und damit ein gut Theil von dem Funde werthlos gemacht, wenn es nicht gelingt, die Gedichte anderwärts aufzufinden. Ich verzeichne nun die Lieder in alphabetischer Ordnung:

Ach got wie ſsere dringt mich dy not, ich kan kein wort nicht sprechen (ohne Text) 2stim. Disc. k13.

Ach reyne zarth (ohne Text) 3stim. Ten l 6.

Al fol, al fol, also fol: Bistu vol zo lege dich nyder (1 Strophe) 3stim. Ten. h11.

Auf riff eyn hubsches freweleyn, ach got solt hier ein sterben seyn (o. T) 2st. Disc. k13.

Bruder Konrad der lag sich, Text 1 Strophe, Melodie Tenor c1.

Der morgen stern, der ist uns uffgedrungen (o. T.) 3stim. Ten. l 8.

Der ſsonnen glantz (o. T.) 3stim. Ten. l 5.

Der vogeleyn arth (o. T.) 3stim. Ten. k 11.

Der wechter an der zinnen (o. T.) 3stim. Ten. l 7.

Dy libe ist schön (o. T.) 3stim. Ten. l 2.

Dy nacht dy wil vorbergen sich (o. T.) 3stim. Ten. l 8.

Dy werld dy hot eynen thummen syn (o. T.) 3stim. Ten. l 9.

Eyle und betrachte (o. T.) 3stim. Ten. l 4.

Ayns tages mir groſs heil geschach (o. T.) Disc. i 7, T. l 7, Contr. l 12, und 2 Bass-Stimmen im Contraten. M 12.

Ey schaff ich nichtſs (o. T.) 3stim. Ten. l 5.

Ey weſs sol ich nu trösten mich (o. T.) 3stim. Ten. l 3.

Elende du hast (o. T.) 3stim. Ten. g2.

Elzeleyn libstes elzeleyn (o. T.) 3stim. Ten. l8.

Es leyt ein schloſs in oesterreych (o. T.) 3stim. Ten. c4, Disc. c4, Contrt. b2.

Es suffzt eyne fraw zo zere auſs erem gemüthe (o. T.) 3stim. Ten. f5.

Es suld ein man key mole fary (Text 1 Strophe) 3stim. Ten. a6 Disc. d8, Contrt. b1. Melodie im Discant.

Digitized by Google

Fruntlich begyr senet sich nach dir (o. T.) 4stim. Ten. k8.

Gedenke an mich (o. T.) 3stim. Ten. 16.

Grofs senen ich im hertzen trag (o. T.) im Tenor die Bezeichnung „sunt tres tenores“, Bogen M8. Disc. l13 und M3. Contratenor M12, N1, N5. Das Lied scheint aus drei Theilen zu bestehen, denn es findet sich die Notiz dabei „Grofs senen primus, secundus, tertius“, doch sind 2 Discant-Stimmen und 4 Bass-Stimmen vorhanden.

Hostu mich uberwunden (o. T.) 3stim. Ten. l 7.

Ich byns erfrewt aufs rotem mund (o. T.) 4stim. Ten. k9.

Ich hat mir aufserkoren (o. T.) 3stim. Ten. l 6.

Ich frew mich zer der wedirfardt (o. T.) 3stim. Ten. l 1.

Ich sachs eyns mols den lichtyen morgyn sterne (Text 1 Strophe) 3stim. Tenor a3, Contr. c5, Disc. c6. Dieselbe Melodie die hier Contrat. c5 steht kommt als Disc. i6 wieder vor. Ten. l 7, Contrat. l 12 und M1 befinden sich die übrigen Stimmen.

In fewirs hitz zo bornet meyn hertcz, Melodie mit Text im Discant b11.

In frewden fro (o. T.) 3stim. Tenor l 3.

In liebes flamme (o. T.) 3stim. Ten. k10.

Kom edler trost (o. T.) 3stim. Ten. l 7.

Kommet uns der mey mit seyner lust (o. T.) 3stim. Ten. k10.

Kunde ich mein lip erweichen (o. T.) 3stim. Ten. k11.

Mag libe nyne behalden mich (o. T.) 3stim. Ten. l3.

Mancher frewth sich der liben zeyt (o. T.) 3stim. Ten. l 5.

Meyden brenget leyden (o. T.) 3stim. Ten. l 4.

Meyn gemüth das wüth (o. T.) 3stim. Ten. l 1.

Meyn hochfs gemüth (o. T.) 3stim. Ten. l 1.

Meyn schönste lip uf erden lofs dich erbarmen meyn (o. T.) 4stim. Ten. k11.

Mich zwingen senliche gedancken (o. T.) 3stim. Ten. l 9.

Mir .tromte ynniglich sufse (o. T.) 3stim. Ten. l 6.

Möcht wonsch mit senen eynen sich (o. T.) 3stim. Ten. k 8.

Nicht lofs mich ort entgelten (o. T.) 3stim. Ten. l 2.

O herzens trost (o. T.) 3stim. Ten. k5.

O keyfserinne meyn leyt vortreib (o. T.) 3stim. Ten. h11.

O libes lip bedencke meyne noth (o. T.) 3stim. Ten. l 2.

O mörtlicher mord (o T.) 2stim. Ten g7, Disc. g1. Derselbe Satz zu 3 Stimmen (Ten. k8); obige zwei Stimmen in verkürzten Noten mit kleinen Veränderungen.

O fsenenfs crafft mit deyner hafft (o. T.) 3stim. Ten. l 2.

Sälde ich alle morgen zu meynem bulen gan, (o. T.) 3stim. Ten. l 8.

Seh hyn meyn hertz (o. T.) 3stim. Ten. l 4.

Senen macht mir dencken (o. T.) 3stim. Ten. k12.

Senliche not fru und spot (o. T.) 3stim. Ten. h2.

Törste (dürfte) ich mit libe kofsyn (o. T.) 3stim. Ten. k12.

Digitized by Google

Trag frischen mut mein schönes lip (o. T.) 3stim. Ten. i 8.
Wo lip mit libe (o. T.) 3stim. Ten. h 12.
Czênner greyner wy gefelt dir das (o. T.) 2stim. Ten. e 1.
Zu aller zeyt (o. T.) 3stim. Ten. l 1.
Czu sundert ist das junge hertze meyn (o. T.) 3stim. Ten. l 3.

Ein reicher Schatz liegt hier vor uns und doch ist es schwer ihn zu heben, denn dunkel sind die Texte und damit ein gut Theil von dem verloren, was man zu gewinnen hoffte. Mir liegen mehrere tausend Volks- und Gesellschaftslieder aus dem 15. und 16. Jahrh. wohlgeordnet vor, und doch versagen sie bei dieser Sammlung jede Hilfe. Vollständig mitgetheilt dagegen sind folgende Lieder:

Bruder konrad der lag sich, Melodie im Tenor, 1 Strophe. Die Kgl. Bibliothek in Berlin besitzt eine Nachbildung des Gedichtes in 11 Strophen vom Bruder Conrad, wie er nimmer in dem Kloster hat wöllen bleiben (sign. Yd 8°, 9802, fliegendes Blatt: Gedruckt zu Nürnberg durch Valentin Neuber, circa 1550).

Elzelein libstes elzelein, 3stimmig, Melodie im Discant (Bog. k 12). Der Text ist zwar unvollständig, doch ist das Lied bekannt genug. Die vorliegende Melodie weicht mehrfach von der aus Ott 1534, Ott 1544, Schoeffer 1536 und Bicinia 1545 ab.

Es leyt ein schloſs in oesterreich, 3stimmig, Melodie im Discant (Bog. c 4). Text nur die Anfangsworte. Hierbei sei zugleich erwähnt, dass in dem Liederbuche vielfach die Melodie in die Oberstimme gelegt ist, ganz gegen den Gebrauch damaliger Zeit. Text und Melodie liegen von dem Liede in mehrfacher Bearbeitung vor, so dass auch hier der Vergleich sehr interessant und lehrreich ist*). Es ist bekannt und wir wissen es besonders aus den Vorreden von Georg Forster zu seinen Liedersammlungen (1539, 1540 etc.), dass die alten Herausgeber der deutschen Lieder sich sehr willkürliche Veränderungen an den Texten zu Schulden haben kommen lassen; nicht nur, dass sie die Texte änderten, sondern sie nahmen selbst andere Gedichte und legten sie den Tonsätzen unter; einestheils waren ihnen die ursprünglichen Texte, von denen meist nur die Anfangsworte notirt waren, nicht zur Hand, anderntheils hatten die älteren Gedichte ihren Reiz verloren, oder waren ihnen zu derb, so daſs sie keinen Anstand nahmen den Tonsatz mit anderen Worten zu versehen. Obiges Gedicht findet sich in verschiedenen von einander sehr abweichenden Lesarten im Forster II. Thl. 1549 Nr. 77 und Ott 1544 Nr. 8. Die Melodieen dagegen weichen nur in Kleinigkeiten von einander ab. Das Lied im berliner Liederbuch dagegen hat eine völlig andere und recht kräftige lebendige Melodie. Da der uns bekannte Text zu der Melodie ganz vortrefflich passt, so kann

*) Leider müssen wir uns versagen die Melodieen durch Notendruck mitzutheilen, da uns die leidigen Arbeiterverhältnisse die bisherige billige Quelle entrissen hat, wodurch auch die Unterbrechung im Erscheinen der Monatshefte entstanden ist.

Digitized by Google

man fast mit Bestimmtheit behaupten, daſs dies die ursprüngliche Melodie zu dem Gedichte ist und die im Forster und Ott einer späteren Zeit angehören.

Czênner, greiner, wie gefelt dir das, 2stimmig, Melodie in der Oberstimme (Tenor Bog. e 1). Text nur mit den Anfangsworten notirt. Das Lied findet sich auſserdem im Ott 1544 Nr. 44 und in Rhaw's Tricinia von 1542 Nr. 58. Die Texte weichen hier vielfach von einander ab, die Melodie dagegen ist genau dieselbe, während das berliner Liederbuch zum 1. Verse eine völlig andere Melodie zeigt, stimmt es in den übrigen Versen, mit Ausnahme des Schlusses, genau mit obigem überein.

In fewirs hitz zo bornet mein hertz, Melodie im Discant, Bog. b 11, 1 Strophe Text. Eine vierstimmige Bearbeitung der Melodie (im Tenor) mit dem lateinischen Texte: Mole gravati criminum, befindet sich Bog. l 1, ferner beginnt eins der drei Quotlibets mit derselben Melodie. Es liegt also hier der Fall vor, dass aus einem weltlichen vierstimmigen deutschen Liede ohne weitere Umstände ein lateinischer geistlicher Gesang gemacht ist. Das Münchener Liederbuch (Ms. germ. Nr. 810. 8°) weist ähnliche Fälle auf, welche ich bei Besprechung des genannten Liederbuches eingehender beleuchten werde. Die Behauptung mancher Schriftsteller, dass der weltliche Gesang seine Melodieen mehrentheils dem gregorianischen Kirchengesange entlehnte (siehe z. B. Reissmann's neueste Geschichte des Liedes), möchte durch Auffindung von Beispielen so schlagender Beweiskraft gerade ins Gegentheil umschlagen.

Für die übrigen Lieder fehlt bis jetzt der Vergleich und auch die Texte. Die drei Lieder: „Elende du hast“, „Ich hat mir auſserkoren“ und „Kom edler trost“, lag ein Vergleich mit dem Locheimer Liederbuch sehr nahe (siehe Jahrbücher von Chrysander, II. 1867, pag. 97, 104 und 65), ebenso lag mir von dem ersteren noch ein anderes Gedicht vor (fliegendes Blatt: Yd 8° 7850, k. Bibl. Berlin): „Elend du hast dein weile, im jungen hertzen mein“ (8 Strophen), doch alle Versuche: Text und Melodie übereinzustimmen schlugen fehl.

Deutsche geistliche Lieder. Hier erhalten wir sehr werthvolle Aufschlüsse über Melodieen, welche erst in späteren Lesarten bekannt sind und theilweilse über andere Texte gesungen wurden. Die Handschrift enthält drei verschiedene Bearbeitungen des Liedes: Christ ist enstanden von des todesbanden. Meister (das katholische deutsche Kirchenlied, I. 1862 pag. 229) theilt unter Nr. 62 das Lied mit: „Jesus ist ein süſser nam“ und sagt darüber: „Es ist höchst wahrscheinlich, nicht nur daſs diese vortreffliche Melodie zu den vorreformatorischen gezählt werden müsse, sondern auch, daſs sie ursprünglich dem alten Osterliede: „Christ ist erstanden“ angehört habe“. Diese Vermuthung Meister's wird durch die Handschrift thatsächlich bewiesen, denn die Oberstimme weist jene Melodie auf, doch in reinerer Fassung (siehe Disc. Bog. f 6). Das andere dreistimmige Lied: Christ ist enstanden

Digitized by Google

(Disc. e2) zeigt in der Oberstimme eine verwandte Melodie, wie die in Meister pag. 333 mitgetheilte aus Peter Schoeffer's Liederbuch von 1513 (4stimmiger Satz im Anhange II Nr. 6), doch ist sie hier frei behandelt und lassen sich nur die Grundzüge erkennen. Bei der dritten Bearbeitung desselben Liedes (Tenor f12) ist nirgends eine bisher bekannte Melodie aufzufinden, doch scheint der Tenor die Melodie zu führen, dessen Notenreihe nur aus Brevesnoten besteht. Der Text ist bei dem 2. Liede im Discant und Tenor vollständig mitgetheilt.

Nun bitten wir den hailgen geist, 1 Strophe Text, 3stimmig, Melodie im Discant (f6), mit Meister Nr. 247 pag. 430, 1. Melodie, am meisten verwandt, doch sind vielfache Tonschritte verändert. Das Kyrie eleison steht im Trippeltakt und ist weit ausgesponnen.

Du lentze gut des jores tewerste quartie, mit dem Abgesang: Dy sonne spilt in lichten scheyn; Text vollständig, Tonsatz 3stimmig, Melodie im Tenor (e3); überschrieben ist das Lied „Der lentz". In Hoffmann von Fallersleben Geschichte des deutsch. Kirchenliedes, 2. Aufl. 1854, ist der Text unter Nr. 13 abgedruckt. Meister, pag. 377 und Jahrbücher von Chrysander, II. p. 39, geben die Melodie, der Erstere nach Corner 1631, der Letztere nach Triller's Singebuch von 1555. Die vorliegende Niederschrift ist die bis jetzt älteste Quelle und da sie mehrfach abweicht wohl der Veröffentlichung werth.

Es bleiben nur noch die drei Quotlibets zu erwähnen:

1) Wer do sorget umb frawen der ist ein thore, für Tenor und Bass (Ten. f6).

2) Hostu mir dy laute bracht, ebenso (Ten. f5).

3) In feuers hitz, so brennet meyn hertcz, ebenso (Ten. f10)

Da die erwähnten Sätze und Melodieen in den nächst erscheinenden Beilagen zu den Monatsheften veröffentlicht werden sollen, so kann ich mich hier mit der einfachen Anzeige begnügen und erlaube mir zum Schlusse nur noch die recht dringende Bitte zu stellen: an Texten und Melodieen aus dem XV. und XVI. Jahrhunderte alles zu sammeln und den Monatsheften zur Veröffentlichung zu übergeben, was ein Jeder zu erreichen im Stande ist.

Trésor musical.

Collection authentique de Musique sacrée et profane des anciens maitres belges recueillie et transcrite en notation moderne par R.-I. van Maldeghem; Opus 170. 1865 à 1873. Bruxelles libraire européenne de C. Muquardt.

Referat von Dr. **Fr. Witt.**

Von diesem Riesenwerk, dessen Inhalt wir unten näher schildern werden, erschienen seit 1865 jährlich 4 Lieferungen; zwei davon enthalten „Musique religieuse" (Messen, Motetten, Introiten), fast alle mit

Digitized by Google

lateinischem Texte und zwei „Musique profane“ (Lieder, Madrigale etc.) fast alle mit französischem oder vlamländischem Texte. Jeder Jahrgang bringt circa 100—110 Folioseiten mit Musik in sehr schöner Ausstattung. Preis jeder Lieferung 5 fr. (1 Thlr. 10 Sgr.) also eines jeden Jahrg. 20 fr. (5 Thlr. 10 Sgr.). — Die Vorrede giebt eine gedrängte Uebersicht der belgischen Meister des 16. Jahrh., welche wir vollständig (aus dem Französischen, mit Erlaubniss des Herrn Verfassers übersetzt) hier einfügen.

Einleitung.

Wer nur immer einigermaſsen in die Kultur der Geschichte Belgiens eingeweiht ist, kann nicht ohne Staunen die herrlichen Werke betrachten, welche dieses Land in den verschiedenen Zweigen der Kunst hervorgebracht hat. In der That giebt es nicht eine einzige der so mannigfaltigen Formen der Entfaltung des Genies, worin unser Vaterland nicht eine Menge hervorragender Männer anführen kann, hervorragend theils durch die herrlichen Werke, die sie uns hinterlassen haben, theils durch neue Theorien, die in mehreren Epochen so bedeutenden Einfluss auf den Fortschritt der Kunst in Europa übten.

Jedoch, der so zu sagen volksthümliche Ruf, den Belgien sich in der Welt errungen, scheint sich ausschlieſslich nur an seine groſse Malerschule zu heften, die ihren besonderen Platz in allen bekannten Gallerien und Museen einnimmt, der Grund ist, daſs seine Maler das Glück hatten, zu rechter Stunde Biographen zu finden, welche sie zur Geltung brachten, und Schriftsteller, die sie auf den Leuchter zu setzen wussten. Unglücklicher Weise erging es den Architekten, Bildhauern, Graveuren, Kupferstechern und besonders den berühmten Musikern nicht so gut, die unser Land seit dem Anfange des Mittelalters hervorgebracht hat, von denen die Einen als freiwillige Verbannte, ferne von der Heimath eine Protektion suchten, welche ihnen das Unglück der Zeit oder die entfernten Fürsten, unter deren Herrschaft unser Vaterland so viele Jahrhunderte stand, verweigerte — und die anderen, welche sogar ihre Namen unter fremden Formen, die sie in verschiedenen Gegenden Europas annahmen, verschwinden sahen, hatten nicht das Glück bei ihren Lebzeiten Schriftsteller zu finden, deren Jeder sie vor der Vergessenheit rettete.

Aber die Wissenschaft erfasst die heilige Pflicht, die ihr auferlegt ist, und erfüllt sie mit Beharrlichkeit. Allmälich erscheinen diese vergessenen Männer wieder im Leben, ihre Werke kommen zum Vorschein und ihre Namen nehmen wieder ihr wirkliches Gesicht an (Phisiognomie).

So lässt sich hoffen, dass die Zeit nicht ferne ist, wo das Gebäude unseres künstlerischen Ruhmes sich vollständig und in seiner wahren Gröſse erheben wird. In dem Maſse als die Zeit fortschreitet, vermehren sich die Entdeckungen auf dem so lange vernachlässigten Gebiete der Kunst. Die Archive, die öffentlichen Bibliotheken, die wissenschaftlichen und literarischen Sammlungen aller Art eröffnen uns in jedem Augen-

Digitized by Google

blick einen im Staube der Vergessenheit verlorenen Namen, ein Werk, dessen sich Niemand mehr erinnert, einen ehemals glänzenden, aber seit Jahrhunderten in dem Strome der Zeit untergegangenen Ruhm.

Um nun von dem Gegenstande, der uns hier speciell beschäftigt, nämlich der Musikgeschichte und dem Antheil Belgiens an der Entwicklung dieser Kunst, zu sprechen, so sehen wir jedes Jahr den Schatz der Kenntnisse zunehmen, den die Gelehrsamkeit seit dem letzten Jahrhundert zu sammeln begonnen hat. Wenn Abt Gerbert, Pater Martini, Forkel, Lichtenthal und andere Schriftsteller uns eine Menge kostbarer Einzelheiten über das Leben und die Verdienste unserer alten Compositeure und Theoretiker überliefert haben, so ist es vorzüglich den neueren Gelehrten gelungen, diese mühevollen Studien bis zu einem gewissen Maſse zu vervollständigen und es uns möglich zu machen, endlich diese so wichtige und glorreiche Parthie der Kunstgeschichte unseres Vaterlandes in ihrem ganzen Umfange zu umfassen. Unter diese Männer müssen wir in erster Reihe nennen die Herren Kiesewetter und Fétis, an die sich mehr oder minder unmittelbar anreihen M. de Coussemaker in Frankreich, Rochlitz in Deutschland, M. Willems, die Ritter von Elewyk und von Burbure, M. Pinchart und viele andere in Belgien. Ohne Zweifel bleiben trotz aller von diesen thätigen Männern gesammelten Aufschlüsse, noch viele Fragen zu lösen und viele Details zu sammeln; aber die Zeit ist nicht ferne, wo eine nationale (vaterländische) Feder es wird unternehmen können, mit allen nur immer zu wünschenden Beweisstücken die Geschichte unserer groſsen Musikschule zu schreiben.

Wir werden hier zuerst den Namen Hucbald, diesen berühmten Mönch von St. Amand oder Elnon, in der Diöcese Tournai auftreten sehen, der geb. 840 und gest. 932, unbestritten eines der glänzendsten Lichter der musikalischen Wissenschaft in Europa war. Er machte zuerst Gebrauch von einem System der Notation, das vor ihm nicht angewendet wurde und dessen Erfindung ihm zugeschrieben wird. Obwohl er noch den Principien der griechischen Musik treu blieb, welche nur in der Aufeinanderfolge von Quarten, Quinten und Oktaven eine Harmonie kannte, so offenbarte doch in seinen Schriften ein gewisses Vorgefühl einer weniger barbarischen Harmonie, die sich der Theorie nähert, welche seitdem in der europäischen Kunst den Sieg davon getragen hat.

Erst dem 13. Jahrh. sollte es gegeben sein, einen Theil der dem Hucbald schwach vorschwebenden Principien zu verwirklichen. Auch hatte sich seit diesem bedeutenden Manne ein groſser Fortschritt vollzogen. Die Kunst hatte sich mit einem intelligenteren (sinnreicheren?) System der musikalischen Notation bereichert. Sie hatte den Weg des Kontrapunktes (oder Discant, wie man es in jener Epoche noch nannte) betreten und den Takt gewonnen. Nun blieb ihr nur noch übrig diese Elemente zu entwickeln, um der modernen Musik ihr Dasein zu geben.

Nichts steht uns zu Gebote, um den Antheil genau zu bestimmen,

Digitized by Google

den an diesem neuen Fortschritt die zahlreichen und berühmten Minnesänger (Menestrels) hatten, die Belgien im Mittelalter hervorbrachte seit dem Herzog Heinrich III. von Brabant und Gillebert von Bornville bis zu jenem König Adenés, den die Kunst- und die Literaturgeschichte in gleicher Weise, die eine als Dichter, die andere als Musiker in Anspruch nehmen. Wir wollen uns darauf beschränken hier zu konstatiren, dass der Minnesänger Adam de la Hale, mit dem Beinamen le Bossu d'Arras (Bucklichte von Arras), der Schöpfer der komischen Oper in Frankreich war, wie man aus seinen kleinen dramatischen Stücken ersieht, besonders in dem Spiele von Robin und Marion (Jeu de Robin et Marion). Wir beschränken uns ferner zu erklären, dass unter seinen hinterlassenen Gesängen sich mehrere befinden, deren Musik für mehr als zwei Stimmen (parties) die ältesten bekannten Muster dieser neuen Kompositions-Weise bietet, und welche, obwohl sie noch Quarten- und Oktavenfolgen aufweist, doch schon Gegenbewegungen und Kombinationen von einer gewissen Eleganz einmischt.

Wenn während des 14. Jahrh. zwei berühmte Theoretiker, Marchetti von Padua und Jean de Muris, berühmter Doktor zu Paris, die Kunst einen neuen Schritt auf dem Wege, den sie sich gebahnt, machen ließsen, so brachen die beiden Belgier Guillaume Dufay von Chimay und Gilles Binchois vollständig mit den barbarischen Traditionen der antiken Musik, und leiteten die neue Aera ein, die sich der Kunst vom Ende dieser Periode an eröffnete. Den ersten, geboren ums Jahr 1360, finden wir zwanzig Jahre später an der päpstlichen Kapelle als haut-contre (Contraaltist, Altisten), Compositeur und Musikmeister angestellt; der zweite, Dufay's Zeitgenosse, aber etwas jünger, war zweiter Sänger an der Kapelle Philipps des Guten, Herzogs von Burgund. Beide trugen, nebst dem Engländer Dunstable, zur Vervollkommnung der Kunst, harmonisch zu schreiben, so wie der musikalischen Notation bei, und mit ihnen nahm jene gelehrte Schule der Kontrapunktisten ihren Anfang, welche den belgischen Compositeuren eine europäische Berühmtheit verlieh, und ihnen nicht nur an allen fürstlichen Höfen, sondern auch an den bedeutendsten Kapellen der Christenheit Zutritt eröffnete.

Indessen hatten die belgischen Meister dieser ersten Periode nur die Principien des regulären Kontrapunktes entworfen. Die unmittelbar auf sie folgenden Meister, an deren Spitze man Ockenheim oder Ockeghem setzen muss, hatten den Ruhm, ihrerseits diesem wissenschaftlichen Zweige der Kunst eine neue Entwicklung zu geben, indem sie den künstlichen Kontrapunkt einführten. Zuerst Kapellmeister des französischen Königs Karl VII., später als Sänger und Schatzmeister an die Kathredrale von Tours angestellt, wurde Ockeghem, geboren 1430, gestorben um 1513, der Erfinder jener neuen harmonischen Form, welche den Namen Canon erhielt. Die Epoche, in die dieser unvergleichliche Meister, wie der berühmte Abbé Baini ihn nennt, lebte, war die glän-

Digitized by Google

zendste der musikalischen Kunst in den Niederlanden, nicht nur wegen der erstaunlichen Schöpfung dieses Compositeurs, sondern auch wegen der bedeutenden Schüler, welche zu bilden er so glücklich war, und durch den Glanz, den sie dem belgischen Namen in den meisten Gegenden Europas verliehen. Wenn Ockeghem die musikalische Kunst durch seine Schöpfungen so hoch gehoben hatte, so hatte einer seiner Zeitgenossen, Jean Tinctoris von Nivelles, die doppelte Ehre, während der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. die neapolitanische Schule, die erste vielleicht, die in Italien existirte, zu gründen, und sich selbst als den gelehrtesten und vollkommendsten Theoretiker dieser Periode hervorzuthun; denn aus einem aufmerksamen Studium seiner hinterlassenen Manuscripte geht hervor, dass seine Theorien, die man lange Zeit dem Gafor und andern zuschrieb, viel früher als alle diese Schriftsteller sind, und deren Schriften (nach der von Mehul, Gossec und Choron feierlich an das Institut de France abgegebenen Erklärung) nicht nur in Bezug auf Gründlichkeit und Darlegung der Principien, sondern auch in Bezug auf Vervollständigung dieser Theorie übertreffen, da alle italienischen Theoretiker, die bis auf Zarlino einander folgten, nur den von Tinctoris gebahnten Weg verfolgten, ohne zu seiner Lehre etwas hinzuzufügen.

So groſs auch der Ruf Ockeghem's gewesen, so wurde er noch durch den seines Schülers Josquin de Près übertroffen, welcher geboren um die Mitte des 15. Jahrh. und gestorben 1521, nacheinander angestellt war an der päpstlichen Kapelle unter Sixtus IV., am Hofe König Ludwig XII. von Frankreich und an dem Kaisers Maximilian I. Kein belgischer Meister aus dieser oder der unmittelbar vorhergehenden Periode, genoss eine Popularität oder einen Ruhm gleich dem seinen. Zarlino proklamirte ihn als den ersten Musiker seiner Zeit, und Burney nannte ihn einen Riesen, wie auch Kiesewetter ihn unter die hervorragendsten Genies rechnet, welche die Musik zu irgend einer Zeit inspirirt habe. „Er wurde, setzte Baini hinzu, das Idol von ganz Europa. Man hat an nichts mehr Geschmack als an Josquin. Kein Werk ist schön, wenn es nicht von diesem Meister stammt. Josquin ist der einzige, dessen Musik in den damals bestehenden Kapellen gesungen wurde. Josquin allein in Italien, Josquin allein in Frankreich, Josquin allein in Deutschland, in Flandern, Ungarn, Böhmen, Spanien, nichts als Josquin".

Der Tod dieses groſsen Compositeurs verursachte eine Trauer, die sich ineiner Menge von Trauerliedern, Grabschriften und Elegien oder Deplorations (um eine damals übliche Bezeichnung zu gebrauchen) äuſserte.

Jedoch die musikalische Kunst war weit entfernt mit Josquin de Près zu erlöschen. Das Scepter der Musik, das den Händen dieses erlauchten Künstlers entfallen war, wurde ruhmvoll aufgehoben von Adrian Willaert von Roulers (1490—1563), und gewiss, er war würdig es zu führen. Sei es, daſs er sich unmittelbar in der Schule Josquin's gebildet hatte, sei es (was wahrscheinlicher), daſs er von einem Schüler dieses

Digitized by Google

bisher unerreichten Meisters in die Kunst eingeweiht worden, Willaert erschwang sich bald zum ersten Range unter den Theoretikern und Compositeuren seiner Zeit. Zuerst angestellt an der Kapelle Ludwig II., Königs von Ungarn und Böhmen, kam er hernach an die Basilika von S. Marco in Venedig. Gründer der venetianischen Schule, wie Tinctoris der Gründer der neapolitanischen, und wie Guillaume Guinaud und Simon Quercu, oder van der Eycken der mailändischen gewesen waren, hatte Willaert überdies noch den Ruhm, in Italien einen Schüler zu wecken, der selbst bestimmt war in der Folge die musikalische Kunst zu einer neuen Entwicklung zu führen, nämlich den berühmten Zarlino, dessen Lehrer er war.

Nach dem Tode dieses eminenten flamändischen Compositeurs folgte ihm ein anderer seiner Schüler, der Mechliner Cyprian de Rore oder van Roor in der Leitung der Kapelle von S. Marco, um später die Schule von Parma zu gründen, so wie der Flamänder Jacques Arcadelt, dem Josquin de Près in der päpstlichen Kapelle zu Rom, die damals meist von belgischen Musikern besetzt war nachgefolgt war, um einige Zeit hernach in die Dienste des Kardinals von Lothringen, Herzogs von Guise zu treten. Je mehr man die berühmten Musiker, welche unser Vaterland während des 15. und 16. Jahrh. hervorbrachte, jenseits der Alpen verfolgt, wo sie die erhabenen Lehren der Kunst fortpflanzten, um so weniger wird man sich verwundern, daſs der Italiener Guicciardini von den Belgiern redend sagen konnte: „Das sind die ächten Meister der Musik, die sind es, welche sie wieder hergestellt und zur Vollendung gebracht haben; sie haben die Kunst mit der Natur verbunden, und sie bringen mit Gesangstimmen und mit allen Instrumenten jene Harmonie, die man sieht und hört, hervor, weswegen man sie an allen Höfen der christlichen Fürsten findet". Und ebenso waren es unsere Meister (und die Geschichte kann es nicht bestreiten), welche nach Italien, wie nach Frankreich und Deutschland die Wissenschaft der modernen Musik brachten.

In der That, gegen Mitte des 16. Jahrh. gab Zarlino, der einzige groſse Theoretiker, den Italien bis dahin hervorgebracht, der Lehre, die er von seinem Meister Willaert empfangen hatte, eine neue Entwicklung, und bahnte den Weg, auf welchem Palestrina, Leo, Allegri und mehrere andere den groſsen religiösen Kirchen-Stil erfanden, wie Monteverde, Marcantonio Cesti, Cavalli Rovetta, Ziani le Vieux und Legrenzi die richtige dramatische Faktur erfanden. Jedoch diese neue Kunst, deren Ausgangspunkt die „harmonischen Institutionen" von Zarlino waren, war im Grunde nur eine neue und ausgedehntere Anwendung der von dem berühmten flämischen Compositeur auseinandergesetzten Theorien; denn Zarlino bezeugt in seinem schönen Werke die Gröſse seines Meisters. „Gott", sagt er, „hat uns die Gnade erzeigt, in unseren Tagen den Adrian Willaert geboren werden zu lassen, in der That einen der

Digitized by Google

geschicktesten Meister, die je die Musik betrieben haben, und welcher, ähnlich wie Pythagoras, alles auf sie Bezügliche prüfend und zahllose Irrthümer darin entdeckend, sich daran machte sie zu verbessern, und ihr den Glanz zu geben, in dem sie jetzt strahlt; kurz, welcher Vorschriften gab, um mit Eleganz alle Arten von Musik zu komponiren, und in seinen eigenen Kompositionen Muster dazu lieferte". Setzen wir noch bei, dafs Willaert der erste war, welcher Stücke für 6, 7 und 8 Stimmen, und andere für zwei und drei Chöre schrieb, wodurch die Aufführung grofsartiger Werke ohne Unterstützung von Instrumenten sehr erleichtert wurde, und was zugleich die Wirkung theils durch Abwechselung, theils durch das gleichzeitige Zusammentreten der zwei verschiedenen Chöre steigern musste.

Obwohl seit dem Auftreten Zarlino's und Palestrina's, und besonders seitdem sich das Concil von Trient auch mit der Reinigung der Kirchenmusik beschäftigt hatte, die Kunst eine neue Bahn betrat, fuhr Belgien nichts desto weniger fort, Meister hervorzubringen, die sich durch ihr Wissen und ihr Genie an ihre erlauchten Vorgänger anreihten.

Aus dieser Zahl war Orlando Lassus oder Delattre, geb. zu Mons 1520, und gestorb. München 1595. Als Kapellmeister an der Kirche von St. Johann vom Lateran zu Rom 1541 angestellt, trat er einige Jahre später in den Dienst des Herzog Albert, des Grofsmüthigen von Bayern, dessen Kapelle damals die berühmteste in Europa war. Vielleicht erfreuten sich wenige Künstler eines glänzenderen und allgemeineren Ruhmes als Lassus. Nicht blos Kaiser Max II. verlieh ihm 1570 den erblichen Adel, sondern auch Papst Gregor XII. ertheilte ihm die Insignien des goldnen Sporn und der König von Frankreich die des Malteser Kreuzes. Mehr noch als diese ehrenvollen Beweise von Bewunderung, die er durch seine Werke sich erworben, bestätigen die Zeugnisse seiner Zeitgenossen die Gröfse seines Genies. Mit dem Beinamen „Fürst der Musiker seiner Zeit" fand er nur Einen Rivalen, und dieser war kein anderer als Palestrina. Die Italiener sind bisweilen ungerecht gegen den flämischen Meister, indem sie ihren erlauchten Landsmann über Lassus heben, aber vom Gesichtspunkt der Kunst wie der Wissenschaft können beide als gleich grofs betrachtet werden. Wenn in der Komposition Palestrina durch den erhabenen Ernst (sévérité) des Stiles hervorragt, so übertrifft ihn Lassus an Mannigfaltigkeit und Erfindung. Treu den weit verbreiteten und mächtigen Traditionen Josquin's de Près, obwohl seine letzten Arbeiten bezeugen, dafs er keinem der seit jenem gewonnenen neuen Fortschritte fremd blieb, hatte er den Ruhm, den belgischen Stil, Dank seinem Genie und der Tiefe seiner Ideen und Studien, auf die höchste Stufe und zu seiner ganzen Vollendung zu bringen.

In dem Zeitraume zu dem wir jetzt kommen, beginnt der Einfluss belgischer Kunst auf die europäische zu erlahmen, weniger wegen Mangels hervorragender Compositeure, als wegen der unglücklichen Ver-

Digitized by Google

hältnisse, in welche unsere Provinzen geriethen. Wenn einerseits die Religionskriege, welche Belgien während eines Dreiviertel-Jahrhunderts verwüsteten und den gröfsten Theil unserer grofsen Künstler zur Auswanderung nöthigten, so benahm anderntheils, seit unser Land fremden Fürsten unterworfen war, die es aus der Ferne regierten, die Abwesenheit jedes fürstlichen Hofes, so wie der Ruin der Gemeinden, unsern Meistern die Gelegenheit sich in einer der neuen Formen hervorzuthun, in welche die Kunst sich gekleidet hatte, der dramatischen!

Dennoch mangelte es nicht an belgischen Compositeuren, welche den Ruf unserer Schule aufrecht hielten und noch lange Zeit in erster Reihe glänzten. Unter diesen zeichnete sich aus Nicolas Gombert von Brügge, der Kapellmeister der Kaiser Karl V. und Maximilian II. war, und von dem ein deutscher Theoretiker des 16. Jahrh. sagte: „Unter den neuen Erfindern unserer Epoche präsentirt sich Nicolas Gombert, Schüler Josquin's de Près, der allen Musikern die Wege und Pfade gezeigt hat, die zur Fuge, wie zu den Feinheiten der Kunst führen"; dann der berühmte Philipp de Mons, der Nachfolger Gombert's als Direktor der kaiserlichen Kapelle, und welcher, ein Schüler Lasso's, seinen Lehrer nicht erreichte an Stärke des Genies, aber an Reinheit und Eleganz des Stiles, wie an Frische der Melodieen, besonders in den Motetten und Madrigalen ihm gleichkam.

An diese beiden berühmten Männer reiht sich eine Menge Anderer, die wir kennen lernen aus den Sammlungen, in welchen die flämischen, italienischen, deutschen und französischen Herausgeber während des 16. Jahrh. die Kompositionen der geschätztesten Meister dieser Epoche veröffentlichten. In diesen Sammlungen, die leider höchst rar geworden, begegnet man häufig den Namen der Flamänder Ameyden, Jacques de Kerle, Laurent de Vos, Gérard, Jean und Herman de Turnhout, Andre Pevernage, Petit-Jean de Lattre, Jacques de Weert, Antoine Barbé, Francois Sale, Paul van der Aelst, Jean und Herman de Wildre, Waelrant und vieler anderer.

Das unbestrittene hohe Verdienst der meisten dieser Werke erklärt uns die Bemühungen, welche viele der mächtigsten Fürsten der Christenheit und selbst einige der vorzüglichsten auswärtigen Kathedralen anwendeten, um sich fortwährend mit belgischen Musikern zu versehen. So ergiebt sich unter anderm aus den Staatsarchiven Belgiens, dafs Philipp II. von Spanien seine Kapelle vorzüglich aus Künstlern aus unsern Provinzen zusammensetzte, deren Leitung dem Jean Bonmarché, gebürtig von Ypern, anvertraut war. So leitete noch Jean de Macqué während eines Theils des 16. Jahrh. die Kapelle des Vicekönigs von Neapel, Jacques de Kerle die des Kaisers Rudolph II., Jean de Martelaere die der Kirche zum heiligen Laurentius im Damaso zu Rom.

Nach den unseligen Unruhen, deren Beute Belgien während der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. wurde, und während der ersten Hälfte des

Digitized by Google

folgenden, besonders nach der neuen Wendung, welche die Kunst eben damals in Italien nahm, wurde die Reihenfolge der grofsen belgischen Meister unterbrochen. Jedoch der Geschmack am Komponiren erstarb nicht in unsern Provinzen, und einige unserer Künstler hielten fortwährend einen gewissen Rang, die Ehre der flämischen Schule im Auslande aufrecht. So sehen wir Robert von Flandern und Guillaume Dillen angestellt als Kapellmeister, dieser an der Kathedrale zu Parma, jener zu Rieti, und etwas später Henri Dumont, als Musikmeister und Compositeur an der königlichen Kapelle Ludwig XIV.

Während des 18. Jahrh. machten sich noch einige belgische Namen bemerklich in den musikalischen Künsten; es waren Leonhard Boutmi, der das Orchester des Hofes von Lissabon unter König Joseph I. dirigirte, Lambert Pietkin, die beiden Hamal de Liege, Henri Jacques de Croes, Pierre van Maldere, Adrien van Helmont und endlich Mathias van den Gheyn. Aber keiner derselben erreichte einen Ruf, welcher dem unserer Meister aus dem 15. und 16. Jahrh. zu vergleichen wäre.

Glücklicher Weise für diese Periode sollten Gretry und Gossec bald erscheinen, und diese beiden Celebritäten genügten, den europäischen Ruf wieder herzustellen, welchen die belgische Schule so viel bewunderungswürdigen Künstlern verdankte.

Aus der flüchtigen Skizze, die wir hier entworfen, kann man sich eine allgemeine Darstellung bilden von der Wichtigkeit und dem Interesse, welches die Geschichte unseres Vaterlandes bieten würde, wenn diese Geschichte jetzt geschrieben werden könnte. Aber wie wir am Anfang dieser kurzen Uebersicht sagten, kann dies noch nicht geschehen wegen der zahlreichen Lücken, welche in den Biographien vieler unserer alten Compositeure noch auszufüllen sind, und vorzüglich wegen der Schwierigkeit, welche das vollständige Studium ihrer Werke bietet, von welchen ein guter Theil vergraben ist in bisweilen unzugänglichen Bibliotheken oder zerstreut in theilweise unauffindbaren und zu bibliographischen Seltenheiten gewordenen Sammlungen (Collections).

(Fortsetzung folgt.)

Mittheilung.

* Wie lautet der Vorname des bekannten Kirchenliederdichters, Komponisten und Zeitgenossen Luthers: Matth. Greitter (Greiter)? Joachim Aberlin nennt ihn in „Der New gesang psalter“ etc. 1538 o. O. (vide Wackernagel, Bibliogr. 1855 p. 147) auf Bogen A VIII, M. G. = Matheus Greiter. — Christian Egenolff nennt ihn in den Gassenhawerlin (1535, Nr. 7, 15) und Reutterliedlin (Nr. 16) Matthes. — Forster im 2. Thl. seiner Liedersammlung von 1540 (Nr. 24) Mathias ebenso Peter Schoeffer in seiner Liedersammlung (s. a. 1536) Nr. 50, 62 und 64. — In Gregor Faber's Musices pract. erotemata, 1552 pag. 140 wird er Matthaeus genannt und in Claude le Jeune's deutscher Psalmen-Ausgabe von 1646 und 1659 wieder Matthes. In Förstemann's Namenverzeichniss ist der Name Mathaeus, Mathias, Mathes nicht aufgenommen. Das theoretische Werk von Greiter: Elementale musicum juventuti accomodatum. Strafsburg 1544 und 1546 (nach Fétis) ist bisher noch nicht aufgefunden worden.

* Beilage: Orlandus de Lassus, Bibliographie. Schluss.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

Digitized by Google

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VI. Jahrgang. 1874.

Preis des Jahrganges 3 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 3 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Trésor musical.

Collection authentique de Musique sacrée et profane des anciens maitres belges recueillie et transcrite en notation moderne par R.-J. van Maldeghem. Opus 170. 1865—1873. Bruxelles libraire européenne de C. Muquardt.

Referat von Dr. **Fr. Witt.**

(Fortsetzung.)

Wir geben nun eine kritische Ueberschau über die einzelnen Stücke und zwar zuerst von der „religiösen Musik“, von den für die Liturgie bestimmten Kompositionen.

Die Serie 1865 ist geschmückt mit einem Bilde des Philippus de Monte „Belga DD. Max. et Rod. 11 Impp. Musici Canon. et Thesaur. Cameracensis“. Unter dem Bilde steht: „Clarior ut supero resonaret in aethere Psaltes, Fixit in hoc Montis vertice Diva pedem“.

In praktischer Beziehung (was Ausführbarkeit und schöne Klangwirkung anbetrifft) ist diese Serie eine der ausgezeichnetsten. Das dieselbe beginnende 5stimmige „Te Deum“ (von Jakob de Kerle), von welchem nur die 2., 4., 6. etc. Strophe komponirt ist, während Strophe 1, 3, 5 etc. nach der Melodie des Cantus gregorianus gesungen werden muss, ist ein Muster einer effektvollen, klangreichen, packenden Komposition, die noch dazu einiger Maßsen geübten Sängern keine Schwierigkeiten bietet. Hierauf folgt eine 5stimmige Komposition der ersten 4 Strophen des dritten Psalmes von demselben Meister in drei Theilen, die sehr schön aber nur einem gut besetzten und gut deklamirenden Chore zugänglich ist.

Hierauf folgen eine Reihe kurzer, prächtiger und leicht ausführbarer Kabinetstücke:

a) O Jesu, 4stimmig von Jacob van Berchem;

Digitized by Google

b) Ave Maria, 4stimmig von Cornel Verdonck;
c) Agimus tibi gratias (Tischgebet) 5stimmig von Cyprian van Roor;
d) Simulacra gentium (ein Vers aus dem Psalm „In existu“) 4stimmig von Adrian Willaert, nur 16 Takte lang.
e) Pater noster, 4stimmig von Matthäus le Maistre, prachtvoll;
f) O Jesu (Text wie bei a) 4stimmig von Renaut de Melle (von dem die schöne 5stimmige Litanei in Proske's Musica divina).
g) Eine 8stimmige Litanei U. L. F. (mit anderem Text als die „lauretan.“) von Johann de Macqué.

Diese 7 Nummern sind fast ganz gleichzeitig und leicht ausführbar, äufserst dankbare Repertoirestücke. Die schwierigeren, ausgeführteren, viel kontrapunktirenden Nrn. sind:

α) Asperges von Franz Sale, 5stimmig;
β) „Mirabilia testimonia tua Domine“ 6stimmig (Canon) von Johannes de Cleve.

II. Lieferung 1866 enthält ein Bild des Josquin de Près (Josquinus Pratensis) und beginnt mit einer Antiphona von Nicolaus Gombert mit dem Motto: „Diversi diversa orant“ d. h. jede der 4 Stimmen singt einen andern Text. Sopran singt: Salve regina, Alt: Ave regina coelorum, Tenor: Inviolata integra et casta es Maria (statt des jetzigen „Regina coeli laetare“) und der Bass singt: Alma redemptoris mater und jede Stimme genau den in Takt gebrachten Cantus firmus ihres Textes. Gegen diese Textbehandlung hat sich die katholische Kirche verwahrt, und hat das Stück nur mehr literarisch musikalischen Werth; dieser aber ist sehr grofs.

Nun folgt die 4stimmige Litanei von Johann de Fossa, die auch in Proske's Mus. div. IV steht. Hierauf ein Ave Maria mit ausgeführterem anderem Texte und sehr schönen und wirksamen Stellen von Josquin. Dann ein „Benedictio et claritas“ 5stimmig von Andreas Pevernage, das nicht zu schwer ist, und dessen „Triomphus chori angelici de pace hominibus per incarnationem Verbi divini facta“, deshalb, um die 9 Chöre der Engel zu symbolisiren, 9stimmig, bereits edirt in Oberhoffer's „Caecilia“ 1863 Nr. 7 durch O. Drefsler. An dieses schliefst sich das so weit verbreitete und viel gesungene 4stimmige Ave Maria von Jacob Arcadelt. Das „Pater noster“ 4stimmig von A. Willaert ist viel schwieriger als das oben citirte von le Maistre. Nun folgen von demselben Willaert zwei Motetten auf die heilige Katharina für 4 gleiche Stimmen; sie sind schön, doch findet sich der sehr störende Deklamationsfehler, dass die dritte Silbe von mulierem immer lang gebraucht und betont ist. Mehrere ähnliche Gebrechen könnte man als falsche Textunterlegungen fassen, allein hier ist das unmöglich. Aehnlich im nächsten Stück von Verdelot „refóve“. Endlich enthält dieser Jahrgang noch 1) die Anthiphon „Sancta Maria succurre miseris“ von Philipp Verdelot, dessen Aufführung sich kaum lohnt, 2) „Duo in

Digitized by Google

carne una“ von A. Pevernaege, mir ganz unbekannter Text — scheint ein Hochzeits-Motett zu sein, wie sie sich auch in Orlandus' opus musicum magnum finden, 3) die ersten 4 Verse des Magnificat von Cornel Verdonck, 5stimmig ohne besonderen Werth, 4) ein viel bedeutenderes, nach melodischem Ausdruck ringendes „O Domine Jesu“ für 4 Männerstimmen von Anton Brumel.

III. Die Lieferung 1867 ist mit dem Bilde von Andrian Willaert geschmückt und enthält: 1) ein 12stimmiges Salve regina von Cl. Goudimel. Höchst interessant ist der Eingang. Demnach beginnt der Sopran des 1. Chores allein, ihm folgt der des 2. allein, diesem der des 3., begleitet vom zweiten; alle übrigen Stimmen haben Pausen. Nun folgt ein vierstimmiger, dann ein 8stimmiger und bei „ad te clamamus“ ein 12stimmiger Satz, der beweist, wie wirkungsvoll der Komponist ihn zu behandeln versteht. Für einen sehr grofsen Chor eine glänzende Aufgabe! 2) Von demselben die ersten 4 Verse des 3. Psalmes, die nur durch erprobte Chöre eine wirksame Darstellung erhalten werden; 3) von demselben ein wallonisches religiöses Lied von höchster Einfachheit! 4) „Nobis sancte spiritus gratia sit data“, 4stimmig von A. Agricola, 5) von demselben ein sehr ausgedehntes 4stimmiges „Sancte Philippe Apostole“, 6) ein wirksameres 5stimmiges „Haec dies“ von demselben, 7) das ganz durchkomponirte „Stabat mater“, 5stimmig von Josquin, mit zahlreichen Schönheiten, 8) Ave Jesu Christe, 4stimmig von Orlandus Lassus, das sehr wirksam ist, 9) von demselben „Tribulationem et dolorem inveni“, 4stimmig (2 Theile), 10) von demselben 4stimmig „Cognovi Domine quia aequitas judicia tua“ (2 Theile).

IV. Die Lieferung pro 1868 ist geschmückt mit dem Bilde des Orlandus und mit dem bekannten Distichon: Hic ille Orlandus, qui lassum recreat orbem discordemque sua copulat harmonia“. Sie enthält von Franz Sale ein ganz gleichzeitiges Motett: Exultandi tempus est im $\frac{3}{2}$ Takt mit ausgesetzter Orgel, die immer den einen Absatz begleitet, den anderen pausirt. Ganz in derselben Weise ist nun die über das Motett geschriebene und seine Motive und Harmonien wiederholende Messe gearbeitet. Ich glaube nicht, dass die Messe dem Vorwurf der Monotonie entgehen kann; denn eine Messe im beständigen $\frac{3}{2}$ Takte ohne alle Abwechslung, fast immer gleichzeitig und darum allerdings leicht ausführbar, noch dazu gar viele Textworte repetirend, wenn auch in anderer Lage und mit anderen Stimmen, ist einförmig und gälte uns Modernen als musikalische Todsünde. Dazu die sonderbaren Abschlüsse eines jeden Stückes in Cdur, während das ganze in Fdur geschrieben ist. Von demselben sind auch die übrigen Theile dieser Lieferung, nämlich Introitus Grad. und Communio auf das Fest a) des heiligen Apostels Andreas (30. Nov.) und b) des heiligen Nikolaus (6. Dez.). Sie sind sehr ausgeführt und hat eine Stimme die Choralmelodie in ganzen Noten,

Digitized by Google

über welcher sich die übrigen Stimmen aufbauen. An eine Aufführung können sich nur die besten Chöre wagen.

V. Die Lieferung pro 1869 ist geschmückt mit einem Bilde des Cyprian de Rore. Sie setzt die Kompositionen des Franz Sale (sechs- und fünfstimmig) fort und bringt a) Grad. und Communio auf das Fest des heiligen Apostels Thomas (21. Dec.), b) Introitus, Grad. und Communio für Weihnachtsfest und zwar für die erste und dritte Messe, c) die gleichen Messtheile für das Fest des heiligen Stephanus, des heiligen Johannes des Evangelisten, der Beschneidung und Erscheinung des Herrn und der Bekehrung Pauli.

VI. In der Lieferung 1870 folgen die nämlichen Stücke für die Feste Mariä Reinigung, des heiligen Apostels Mathias, Mariä Verkündigung und für die übrigen Feste U. L. F. Den Schluss bilden Kyrie, Gloria und Credo einer 5stimmigen Messe von Philipp de Monte. Es finden sich unter den Kompositionen des Sale und Monte Stücke von vieler Frische und grofsem Ausdruck; aber manchmal auch jenes bandwurmartige Fortmoduliren, das schon jenem Zeitalter Anlass zu so vielen Klagen gab, Reden vergleichbar, ohne Periodenband, in einem Schwulste sich dahinbewegend, der ungeniefsbar ist. Auch die Mus. div. von Proske bietet dergleichen; so ist die Missa „Octavi toni“ nicht frei davon, oder auch „Puispue j'ay perdu“, beide von Orlandus.

VII. In der Lieferung 1871 wird die Messe von Monte (sie führt den Titel: Ad te levavi oculos) vorerst zu Ende geführt, worauf desselben Komponisten 5stimmige (2 Alte) Messe „Emitte Domine“ folgt. Sie ist VIII. toni, hat viel prägnantere Motive und wäre einer Aufführung sehr würdig. Sie hat schon mehr das Gepräge des glatteren italienischen Stiles und flüssigeren Führung der Stimmen, was in der nächsten sechsstimmigen Messe desselben Monte „Siambulavero“ wieder mehr zurücktritt, obwohl sie sehr wirksame und kräftige Stellen enthält. Diese Messe hat 2 Soprane, 2 Alte, 1 Tenor und 1 Bass.

VIII. Die Lieferung 1872 bringt a) eine aufserordentlich wohlklingende und feurige 6stimmige Messe von Ph. de Monte; sie ist in jonischer Tonart (Cdur) für Sopran, 2 Alte, 2 Tenore und Bass kurz und packend geschrieben und hat den Titel „Deus, Deus meus“. Das ist eine von jenen Messen, die auch jetzt noch volle Wirkung thun und durch ihre Polyphonie den Eindruck eines hohen Reichthumes machen. Dabei wechseln hohe und tiefe Stimmen, 3—6stimmige Sätze. Die Messe ist eine ächte probehaltige Vorläuferin der Missa „Papae Marcelli“. Nur im Credo wird stellenweise der majestätische Schritt zu Gunsten verzwickter Rhythmen verlassen. Fast das gleiche Lob verdient die b) Missa „Quomodo diletti“ (2 Soprane, Alt, 2 Tenore, Bass). Bei einer Aufführung wäre eine Transposition um die Terz abwärts zu rathen.— Auf diese folgt noch das Kyrie der 6stimmigen (2 Alte, 2 Tenore) Missa „Cum sit omnipotens“.

Digitized by Google

IX. Lieferung 1873 bringt den Schluss dieser Messe von Ph. de Monte und eine 8stimmige desselben „Confitebor tibi Domine", bis zum Agnus Dei, das 1874 gegeben wird.

Ueberblicken wir das Ganze, so wird der Praxis sehr viel Brauchbares, dem Kenner sehr viel Interessantes geboten. Der Herausgeber hat offenbar seine Aufgabe mit enormem Fleiſs, mit Geschick und Gewissenhaftigkeit gelöst. Nur zwei Ausstellungen glauben wir machen zu sollen: 1) Es giebt Drucke der Alten, in welchen der Text ganz richtig untergelegt ist; solchen Codicibus gegenüber hat denn auch Maldeghem mit gröſster Genauigkeit und ganz richtig untergelegt. Es giebt aber auch schlechte und nachlässige Drucke; die Sänger jener Zeiten kannten die richtigen Grundsätze und halfen sich selbst. Aber Maldeghem hat die aus den genauen Drucken mit Evidens abzuleitenden Principien der Textunterlage auf die andern nicht angewendet und somit finden sich viele unrichtige Textunterlegungen. Ja 2) Maldeghem scheint, um mit der Textunterlage zu recht zu kommen, manche gleiche Noten zu Synkopen vereinigt, welche die Alten nicht haben und wirkliche Synkopen in auszuhaltende Noten zerlegt zu haben. Wenn der von mir hochgeehrte Herausgeber die Belege dafür wünscht, werde ich sie ihm zu Gebote stellen. — Da der Preis dieses Werkes im Ganzen bereits 160 Francs, der kirchenmusikalische Theil aber 80 Fr. kostet, so werden wohl wenige Leser und nur Bibliotheken im Stande sein es zu kaufen. Dagegen rathe ich einzelne Jahrgänge zu kaufen und halte hierzu besonders praktisch „musique religieuse" 1866 und 1872. Den Herausgeber aber bitten wir, in den nächsten Jahrgängen wieder zu mehr- als 4stimmigen Motetten in sorgfältiger Auswahl zu greifen.

Beginnen wir nun unsern Blick auf die neun Jahrgänge „Musique profane" zu richten.

Jahrgang 1865 beginnt mit zwei Chansons von Orlandus: 1) „Lorsque je chante quelquefois". Das Stück ist ein ganz einfacher, anfangs vollständig gleichzeitiger Gesang (wo ich es nicht ausdrücklich anmerke, ist der 4stimmige gemischte Chor gemeint), der in der Mitte die Töne c, d, e, f, g, a mit den unterlegten Silben: ut, re, mi, fa, sol, la aufzählend, imitirt wird. Es könnte mit anderm Texte ebenso gut in der Kirche gesungen werden; der Text ist auch ziemlich ernst; selbst am Ende, wo es heiſst: „je ne bois que trop sans cela" bleibt die Stimmung ernst! 2) „Vous qui brillez" ist für 2 Tenore und 2 Bässe geschrieben. Statt des getragenen Gesanges sind hier die kurzen Noten viel angewendet (was ich „Sprechton" oder „Parlando" nennen möchte), selbst wo der Text am Schlusse hochfeierlich wird: „Das ist unser Gott, der Allmächtige, der Schöpfer, dessen Macht und Gröſse wir singen". Deshalb kann ich diesem Stücke, wie Nummer 1 keine hohe Stelle einräumen, wohl aber Sangbarkeit zugestehen.

Nr. 3 ist ein „Madrigal" von Philipp von Monte (Philippus de

Digitized by Google

Mons, né en 1522"): „Entre dans mon coeur" „Zieh in mein Herz, o göttliche Hoffnung", ... ich liebe den guten Gott . . . . ich liebe den Nächsten etc.". Es ist ziemlich bewegt und eines der selteneren Beispiele der 4. (oder der 10., hypoäolischen?) Tonart, welche mit dem Adur-Akkord abschliefsen, wenn nicht etwa der Herausgeber die „secunda pars" weggelassen oder den Schlussakkord (er sollte in der 4. Tonart Edur sein!) geändert hat. Nr. 4 von „Hubertus Waelrant né a Anvers en 1517, † le 19. Novembre 1595". Das ist ein schönes, ausdrucksvolles, wohlklingendes, sangbares Stück. Dem ursprünglichen Texte „Vaerwel, myn broeder" ist, wohl von Maldeghem, der französische: „Adieu, mon frère" beigegeben.

Eine Perle dieses Jahrganges, auf welche ich unsere Gesangvereine aufmerksam mache, ist Nr. 5: „Au mois de Mai" von Jacobus du Pont. Auch Nr. 6 „Chanson" für 3 Soprane und Alt von „Matheus Pipelare" ist hübsch und aufführungswerth. Der Text: „Quand vers le soir" enthält eine gemüthliche Naturschilderung: „Wann gegen Abend neben der Quelle ich sitze im Schatten der grofsen Eiche, dann scheint alles zu theilen meine Qual (hier wird die Komposition düsterer!), alles antwortet traurig meiner Pein, und wann das Echo antwortet meiner Leier, seufzt der klare Bach".

Das Madrigal Nr. 7 von Jacob Clemens non Papa ist ebenfalls aufserordentlich gemüthlich gehalten, wozu die jonische Tonart (unser Cdur) viel beiträgt. Der Text; „Doux rossignol qui chantes" verdient vollständig angeführt zu werden: „Süfse Nachtigall, die du im Walde singst, wenn ich deine melodische Stimme höre, denke ich an die schönen Tage von ehemals, und meine Seele wird ganz träumerisch. Nimm fröhlich dein Lied wieder auf, während dein Freund das Veilchen pflücken geht; um allen Gram zu verscheuchen, nimm fröhlich wieder auf dein Liedchen."

Sehr sangbar ist Nr. 8 „Madrigal von Thomas Crequillon", ebenfalls in der jonischen Tonart: „C'est un grand tort". Als Loblied auf ein gutes Gewissen und Warnung gegen das „Reichthum suchen" und gegen das Geld, hat es nicht mit Unrecht einen kirchlichen Anstrich, und wenn man ihm einen kirchlichen Text unterlegte, würde wohl der beste Kenner nicht seine halbweltliche Bestimmung errathen.

Da ist die folgende Nummer 9 „Chanson für 5 Stimmen (2 Soprane) von „Andreas Pevernage, né à Courtrai en 1541, † 1591" ein ander Ding, so dass man eher an das: „Wie das schnattert, wie das plappert, wie das durch einander spricht!" denkt. „Au bon vieux temps etc." — „in der guten alten Zeit herrschte das wahre Vergnügen, und ohne viel Kunst unterhielt man sich überall . . . . Glück erfreute das ganze Erdenrund, denn nur an das Herz hielt man sich!" Ja wohl, du alter Pevernage, du hast deine Sache vortrefflich gemacht, und wenn ein Dirigent sich entschliefsen könnte dein Lied frisch bewegt einem harmlosen Pu-

Digitized by Google

blikum vorzuführen, es müsste in rosige Laune versetzt werden. Was will man mehr?

„Bist du der Hensel Schütze, was ist dir dein Armbrust nütze, wenn du nicht spannen kannst; Brim, Bram, Brim, Bram etc.“, so macht sich in Nr. 10 Mattheus le Maistre († 1577) lustig, worauf im sechsstimmigen weit ausgeführten Satze (I. et II. Pars, 2 Tenore, 2 Bässe) Joannes de Cleve (1529—1582 „in Laudem invictissimi Caesaris Ferdinandi primi“) singt: „Forti qui celebres manu gubernas“; fünf Stimmen sind über und unter einen Cantus firmus, den die „quinta“ vox (der zweite Tenor) in langen vierschlägigen und vierschlächtigen Noten „hält“
g a b f a g b c
(„tenet cantum firmum“) über den Worten: Ferdinando Imperator(um)
e b c f a f
romanorum primo (zweimal in jedem Theile). Der zweite Theil drückt die Hoffnung aus, dass „der wilde Türk mit Christi Gnad' und seine Herrschaft stürzen werde etc.“! „Du (o Ferdinand) wirst den deutschen Boden behaupten, dass er nicht den scythischen Ungeheuern zur Beute werde“. Der Tonsatz ist etwas dick und breit strömend.

Derselbe Autor hat „in honorem serenissimi Principis Caroli Archiducis Austriae“ ein ganz ähnliches Loblied (sub Nr. 12) für sechs Stimmen (2 Alte, 2 Tenore): „Carole sceptrigeri Patris de sanguine nate“ mit endloser Wiederholung der Worte gesetzt, während der II. Tenor den Cantus firmus, wie sub 11, also singt (mit eigenen Textworten):
d g a c f b ag
„Stat felix domus Austriae“, viermal, immer um einen Ton höher! Selbstverständlich sind Nr. 11 und 12 zu Aufführungen nicht geeignet.

Ganz einfach, fast „nota contra notam“, aber sehr gut singt (Nr. 13) Mattheus le Maistre: „Roof my toch niet de hoop“ — „Raube mir doch nicht die Hoffnung, dass ich dir wohl einmal gefallen werde; ich will dir dienen alle Augenblicke meines Lebens und über alles bleibe ich dir ergeben alle Zeit. Wanken werde ich nimmer, getreu verbleiben immer“! und das alles mit einem Ernste, dass an ein „Spiel der Liebe“ nicht gedacht werden kann.

In einem „Canon unus tonus plu aulx“ besingt van Onegal (Nr. 14) die glücklichen Tage etc. „O jours heureux de mon printemps!“ Etwas lebhafter intonirt Ph. de Monte (Nr. 15): „Espoir fille des cieux“ — das hat besonders in den letzten sieben Takten einen brillanten Zug!

Mit feurigen Worten und frischen Tönen lobt derselbe Ph. de Monte die Naturschönheiten (Nr. 16) „Quand dans l'azur des cieux“ und fordert zuletzt auf: „Barde, singe auch du, nimm die goldene Leier wieder zur Hand“. Damit schliefst Jahrgang (Lieferung) 1865.

Die nächstjährige bringt zuerst 7 Nummern von Andreas Pevernage, nämlich: 1) „Encomium Musices“, mit den Anfangsworten „Nata et grata polo“ für sechs (2 Soprane und 2 Bässe) Stimmen. Der edlen Musica ist nachgesagt im feierlichsten kirchlichen Pathos, dass sie „Menschen, Götter und Thiere zu bändigen weifs; wer aber von ihr sich

Digitized by Google

nicht beugen lässt ist weder Mensch noch Thier — „sed lapis est“ — „er ist ein Stein“! Im gleichen Pathos ist gehalten ein sechsstimmiger (2 Soprane, 2 Alte) kurzer „Hymnus“: „Ernestum cantate Deae“. Was das für ein Ernst (ein Fürst?) gewesen, ist nicht angegeben. 2) „Gloire au combattant fils de la patrie“ ruft ein Madrigal und schildert weiterhin lebhaft: „Si tôt, que le clairon sonne . . . Mars und Bellona flechten seine Krone etc.“. Das Madrigal 4) „Quando la voce al dolce canto muove“ ist ebenfalls ein Beweis, wie dieser Meister dem Texte gerecht zu werden strebt, hier ist alles voll Frische, Leben und Bewegung! Einen andern Ton schlägt Nr. 5) „Con humil atto sta fatia mia“ an. Seufzend ruft er in Nr. 6 „Ardo donna per voi! . . . . Ma che mi val' il lamentar ahi lasso se per m'haver monstrat' il cor di sasso“. Ueberaus schön und ausdrucksvoll beginnt Nr. 7 „O com' e gran martire, a celar suo desire, quando con pura fede s'ama chi nol sel crede“.

Ein Madrigal (Nr. 8) von Philipp de Monte „Per divina belezz' indiarno mira“ sucht Petrarca's herrlichem Sonette (VI, 126) möglichst gerecht zu werden. „Dolce mio foco ardente“ seufzt A. Pevernage in einem „Madrigal“ (Nr. 9), das wenig Interessantes bietet. — Ganz einfach, aber treffend hat Ph. de Monte (Nr. 10) Petrarca's Canzone XIV, 4: „Da bei rami scendra“ in Musik gesetzt, und den Italienern bekäme es gut, wenn sie so kerngesunde Musik einmal wieder sängen.

Ein „Trennungs“ (Abschieds-) Lied ist Nr. 11 von Ph. de Monte: „Alma ben nata“. Wie haucht er pianissimo das: anima bella, poiche! Und ganz ähnlich, mit zwei Generalpausen, das „che ritornat homai“, um kräftiger zu schliefsen: „piu bella no, mia piu pietosa assai!“ (zweimal gleichmäfsig wiederholt).

„Verde lauro 'el mio core“ für sechs (2 Soprane, 2 Tenore) Stimmen (Nr. 12) ist ebenfalls ausdrucksvoll von Ph. de Monte behandelt, und ebenso reich (2 Soprane, 2 Alte, Tenor, Bass) ist das Madrigal „Verdi piaggie fiorite“ von Bartholomäus van Roy ausgestattet.

Aufsergewöhnlich lebendig und rührig klingen Cornelius Verdonc's (né à Tournhout en 1564, † le 4. juillet 1625) zwei Madrigale: „Dame belle et gentille“ (Nr. 14) und „A che piu strali, amor“.

Nur Werke von Orlandus Lassus, sämmtlich mit lateinischen aber weltlichen Texten, enthalten die beiden Jahrgänge 1867 und 1868. Wenig Bemerkenswerthes bietet Nr. 1: „Alma Nemes“. Es ist in der hypophrygischen (4.) Tonart geschrieben. Da es auch jetzt nicht an Menschen fehlt, die „das Wirthshaus mehr lieben als die Kirche“, so möge der Text von Nr. 2, worin der Meister die Choralmelodie bei „Requiem aeternam“, wie das damals allgemein angewendete Motiv bei „cantantes“ persiflirt, ganz hier in originali stehen:

„Fertur in conviviis vinus, vina, vinum,
masculinum displicet, placet foemininum

Digitized by Google

et in neutro genere vinum est divinum,
loqui facit clericum optimum latinum.

Volo inter omnia vinum pertransire,
vinum facit vetulas leviter salire (!)
et ditescit pauperes claudos facit ire,
mutis dat eloquium surdisque audire.

Potatores inclyti semper sunt benigni,
tam senes, quam juvenes, ab aeterno igni
cruciantur rustici, qui non sunt tam digni,
ut gustare noverint bonum haustum vini.

Meum est propositum, in taberna mori
et vinum apponere sitienti ori,
ut dicant cum venerint angelorum chori:
„Bacchus sit propitius huic potatori".

En plus quam ecclesiam diligo tabernam,
illam nullo tempore sprevi neque spernam,
dona sanctos Angelos venientes cernam
cantantes pro ebriis: „Requiem aeternam!"

Was würde ein Moderner aus diesem Texte gemacht haben? Wie würde er sich gequält haben, alles mit recht pikanten Rhythmen, verzwickten Harmonien auszustatten! Orlandus singt das Ding mit einer Naivetät ohne Gleichen ab, als ob es ihm ganz Ernst wäre und doch steckt ihm der Schalk im Nacken! Denn wenn uns Jemand, der vorher schon „vinus, vina, vinum", den Wein in allen Geschlechtern abgewandelt hat, noch ernsthaft versichert: er liebe das Wirthshaus, so werden wir lächelnd antworten: „Bin überzeugt davon!"

Nr. 3. „Deliciae Phoebi" ist ein fünfstimmiger (2 Tenore) Bettelbrief: „Musarum famulum ne despice, sustine Lassum." Nr. 4, I. Pars „Ut radios edit" und II. Pars „Non tenui Musae", bietet nach keiner Seite Hervorragendes. Ebenso wenig die 5stim. (2 Soprane) Nr. 5 „Quis valet eloquio munus celebrare Lyaei." Nr. 6 „Forte soporifera ad Bajas dormivit in umbra blandus Amor" bietet (5stim., 2 Tenore) einige gelungene Wortschilderungen der „flucticolae accurrunt nymphae".

„S, u, su, p, e, r, per, super, f, l, u, flu, per flu, super flu, m, i, mi, flumi, per flumi, super flumi, n, a, na, etc.," endlich am Ende des 1. Theiles: „super flumina Babylonis" und am Ende des 2. Theiles: „illic sedimus et flevimus" — — Dieses Buchstabiren bildet No. 7 (5stim. 2 Alte), dessen Werth oder Unwerth jeder an dem Mozart'schen „venerabilis barba Capucinorum" als Seitenstück messen kann.

„Te spectant Reginalde poli" (Nr. 8, 5stim., 2 Tenore). Das Lächeln (rident sidera) der Gestirne, das Hüpfen (exultant) oder Lobpreisen der Berge etc. findet keinerlei charakteristischen Ausdruck. Ebenso könnte Nr. 9

Digitized by Google

(5stim. 2 Soprane) „Cernere virtutes“, ein Hochzeitslied auf Philibert und Mechtild aus bayerischem Fürstengeschlecht, in jeder für die Kirche bestimmten Motettensammlung stehen. Es ist wohl auch in der Kirche gesungen worden.

Ausdrucksvoller ist stellenweise Nr. 10: „Ave color vini clari“ (5stim. 2 Tenore). Den Schluss (Nr. 11, 5stim. 2 Tenore) bildet das VI. Responsorium für das Matutinum, feria VI. in Parasceve (also für den Charfreitag), dessen Text der Herausgeber für einen weltlichen gehalten zu haben scheint und deshalb unter die „Musique profane“ einfügte. Der erste Theil beginnt: „Animam meam dilectam,“ der zweite „Congregamini et properate.“ —

Nr. 1 des Jahrganges 1865 (5stim. 2 Tenore) bringt die Schriftstelle: „Quid prodest stulto habere divitias“ von 4 Stimmen gesungen, während „quinta vox“ (Tenor) allein und unaufhörlich die Worte singt: Vanitas vanitatum et omnia vanitas und zwar in allen möglichen diatonischen Lagen, zuerst um die Terz höher, dann um die Terz tiefer, dann das Ganze wiederholt, dann um einen Ton höher, um die Quart tiefer etc. Am Schlusse, erst in den letzten 4 Takten, fallen alle Stimmen ein: Vanitas vanitatum et omnia vanitas.

Nr. 2 (5stim. 2 Alte) I. Pars „Stet quicumque volet potens“. II. Pars „Sic cum transierint“ enthält die entsprechenden Töne zu einer religiösen Betrachtung über die Gefahren einer hohen Stellung. Lassus wählt sich als Leibspruch: „Obscurus moriar senex . . . qui notus, moritur omnibus, ignotus moritur sibi.“

Nr. 3 (5stim. 2 Sopran.) „Si bene perpendi, causae quinque sunt bibendi: Hospitis adventus, sitis praesens atque futura, et vini bonitas, ne perdas tua jura, ac propter pulices, multiplicato vices.“ Dies ist ein bekannter Klosterspruch des Mittelalters. In welcher Weise Lassus die „Flöhe“ hüpfen lässt, habe ich bereits im „Echo“ und meiner „Mus. sacra“ dargethan. Das „multiplicato vices“ wird zehn Mal multiplizirt in jeder Stimme gebracht.

Nr. 4, ein dreitheiliges Trauerlied, dessen erster Theil „Quis mihi te rapuit dulcissima Philli? „fünfstimmig (2 Soprane), der zweite 4stim. (Bassus tacet), der dritte 6stimmig (2 Soprane, 2 Tenore) ist, trägt den Charakter der höchsten Feierlichkeit an sich. Das Stück ist geschrieben wie im Stile einer Lamentation für die Charwoche. Besonders der erste Theil und der Schluss des dritten „tellus populique valete, littora cara valete, vale simul optima Philli“ ist hochergreifend. Ich möchte auf diese höchst empfindungsvolle und wirksame (bei richtigem Vortrage) Nummer nachdrucksamst aufmerksam machen.

Die nächste „Cantio“ (Nr. 5) „Anni nostri“ hat kirchlich-liturgischen, durch Töne gut illustrirten Text (Ps. 89 [90], 11 f.) und ist 6stimmig (2 Soprane und 2 Tenore) gesetzt. Ebenso die 6stim. (2 Alte und 2 Tenore) Nummer 6 „O mors, quam amara est memoria tua homini

Digitized by Google

pacem habenti," mit dem zweiten Theile „O mors, bonum est judicium."

Nr. 7 „Audi tellus", 6 stim. (2 Alte, 2 Tenore), während der 2. Theil „Ubi Plato? ubi Porphirius? ubi Tullius aut Virgilius? etc. 4stim. (fürSopran, 2 Alte, Tenor), der dritte aber „Ubi David", wie der erste 6stim. ist. Das Ganze hat einen tristen Charakter, und würde, mit anderem Texte versehen, in ein katholisches Todtenamt passen.

Einen freundlicheren, doch feierlichen Ton schlägt Nr. 8 (6 stim. 2 Alte, 2 Tenore) „Heroum soboles", Loblied auf Karl V. an. Den gleichen Stil zeigt die zweitheilige „Tityre, tu patulae" etc. und „O Meliboee", Nummer 9 (6 stim. 2 Soprane und 2 Bässe). Nun folgen 2 Trinklieder, Nr. 10 „Nunc gaudere licet" (6stim. 2 Soprane., 2 Tenore) und die zweitheilige Nummer 11: I. Pars „Jam lucis orto sidere (wie der kirchliche Hymnus beginnend) statim oportet bibere . . . . bibamus egregie et rebibamus optime", II. Pars: „Qui ponit aquam in Falerno sit sepultus in inferno." Beide Theile sind für zwei vierstimmige Chöre (also je zwei Soprane, Alte, Tenore und Bässe) wirksam gesetzt.

Auch der Jahrgang 1869 bringt noch zwei „Cantiones" v. Orlandus mit lateinischem Texte; zuerst ein achtstimmiges Loblied auf den Herzog Albert v. Bayern, den grofsen Gönner des Komponisten, dessen erster Theil „Edite Caesareo Bojorum sanguine", der zweite mit den Worten „Obscura sub nocte micans" beginnt. Er hat ein prunkhaftes Gepräge.

Mit Nr. 3 tritt der Komponist Andreas Pevernage in den Vordergrund. Es folgen nicht weniger als 56 Kompositionen dieses Meisters, alle fünfstimmig, welche ich weit über das von Orlandus hier Gebotene stelle. Dieser, nicht einmal dem Namen nach den meisten Musikern bekannte Belgier, verdient einen Ehrenplatz, und der Herausgeber Maldeghem unsern Dank für diese Editionen. Gleich Nr. 3 „Je veux, Seigneur" (2 Soprane) ist voll Leben. Ein Moderner soll aber aus dem Anfangsthema in Nr. 4 das zu machen versuchen, was Pevernage daraus gemacht hat! Hier notire ich ein für alle Mal, dass es an Druckfehlern nicht mangelt, so muss die „Quinta Pars" im 5. Takte von Anfang: a, g (statt a, a) singen. Ebenfalls sehr ausdrucksvoll ist Nr. 5 (2 Soprane.): „Si le souffrir donnait espoir" (das Tempo ist langsam). Diese drei, wie die folgenden haben religiösen Text, sind darum mit Modifikationen den kirchlichen Kompositionen ähnlich. So ist Nr. 6 (2 Tenore): „O! souverain pasteur" eine „consécration de la table" und Nr. 7 (2 Tenore): „Père éternel" eine „action de graces". Nr. 8 (2 Tenore): „En ce beau mois délicieux" — „in diesem lieblichen Monate, ihr Bäume, Blumen und Felder . . . . kommet hervor . . . Dieses „sortez" ist sehr ausdrucksvoll behandelt. „Jedes von euch in seiner Art lobe den Namen des Schöpfers." Mit den nämlichen Worten und Noten schliefst Nr. 9: „Quand vous verrez rire les cieux". Das klingt aufserordentlich lieb und wenig „larron et menteur" — artig.

Digitized by Google

„Wenn ich auf dem Lager liege in dunkle Nacht gehüllt, so schwebt mir vor dein Bildniss“ singt Heine. Der unbekannte Dichter von Nr. 10 (2 Tenore) aber: „Toutes les nuits quelqu'un me dit en songe“ — nun was glaubst du, dass die Traumgöttin dem Schläfer zuflüstert: „que flatterie est pis que le mensonge de courtisan“ — abscheuliche Nüchternheit, abscheuliches Erwachen! „denn die Schmeichelei verbirgt ein verkehrtes, niederträchtiges und kriechendes Herz, wie der — Wurm kriecht oder sich zusammenzieht und dann plötzlich – sich lang macht.“! Verdient ein solcher Text solche Töne, oder überhaupt Töne?

Etwas poetischer klingt denn doch in Nr. 11 (2 Soprane): „Bonheur d'un jour“, das überaus schön komponirt ist. Die Schlussnummer dieses Jahrganges 1869: „Rachel pleurait“ (Nr. 12, 2 Alte) hat, aufser am Schlusse, ganz kirchlichen Charakter. Hier müssen wir es tadeln, dass der Herausgeber öfters Gesänge der transponirt dorischen Tonarten mit der Vorzeichnung von zwei b versieht. Die Alten kannten nur die Vorzeichnung von einem b am Anfange des Stückes und das war das Zeichen, dass das Ganze um eine Quart höher intonirt sei.

Der Jahrgang 1870 beginnt mit einem Lobliede auf den „ägyptischen Joseph“ in zwei Theilen Nr. 1 (2 Soprane) „Joseph mettant,“ Nr. 2 (2 Soprane) „Il le combla.“ Der erste Theil führt am Schlusse das Thema durch, welches bei Beginn des zweiten umgekehrt wird. Auch Nr. 3 (2 Soprane) „Recueillex - vous, Chrétien fidèle“ hat religiösen Text und zeigt kirchliche Harmonik. Trotzdem zeigt sich gegen die liturgischen Kompositionen ein grofser Unterschied. Während dort der getragene Cantus vorherrscht, tritt hier das parlando an dessen Stelle. Aufser bei Kadenzen finden wir hier selten ein Neuma (viele Noten auf eine Silbe gesungen), oder selten lyrische Breite, die dort oft bis zum Unleidlichen herrscht. Alles ist bei den aufserliturgischen Texten dramatischer gefasst, mehr recitirt, als gesungen. No. 4 und 5 (2 Soprane) besingt in 2 Theilen „Trois fois heureux“ und „Heureuse, ô brave bande“ die „acht Seligkeiten“ (Matth. 5, 1 ff). „Miséricorde au pauvre vicieux“ fleht Nr. 6 (2 Soprane) zum „allmächtigen Gott.“ Ebenfalls ein Gebet um einen „christlichen Tod“ enthält Nr. 7 (2 Soprane) „Fais que je vive“, und Nr. 8 (2 Soprane) „Fais que mon âme.“

Sehr schön ist Nr. 9 (2 Alte) „Vous qui goûtez la paix . . . . . chantez!“ Nun folgen zwei Liebeslieder: Nr. 10 (2 Alte) „Ton gentil coeur“ und Nr. 11 (2 Alte): „Ce fut pour vrai“. Wenn einst Orlandus Lassus in seinen Opern den Adam als fünfstimmigen Chor auftreten liefse, wie ich in Winterfeld gelesen zu haben mich erinnere, so ist es nicht zu verwundern, dass wir bei den süfsen Worten, welche zwei Liebende tauschen, nicht einen 5stim. Chor wünschen, obgleich er so elegant und hübsch gefasst ist. So giebt sich der Komponist hier sichtbar Mühe schmeichelnd und zart zu sein, allein was besser für eine Solostimme mit Begleitung passt, das wird immer im 5stimmigen Satze schwerfällig.

Digitized by Google

Dies gilt ganz allgemein von der Maldeghem'schen Sammlung. Nr. 12 (2 Tenore): „Là je viendrai" zeigt sehr schöne Steigerungen, so bei „m'aime d'un coeur".

Man sieht, das Streben nach Ausdruck ist vorhanden, selbst in Nummern wie 13 (2 Tenore): „Je suis tellement", wo der Dichter versichert, er „könne nicht erzählen, wo er sei, noch wie unglücklich er sich fühle", oder in Nr. 14 (2 Soprane): „La peur vraiment", wo er die „Furcht eine Krankheit nennt, welche die Aerzte definiren, indem sie dieselbe einen Schrecken der Fantasie nennen, der sich nicht mit Kräutern heilen lässt" oder in No. 15 (2 Sopr.) „Si mon devoir", besonders gegen den Schluss, wo er bittet „die Traurigkeit bei Seite zu lassen." Manche Gedichte oder Sprüche sind gewiss diese Töne nicht werth, so in No. 16 (2 Sopr.):

Certes, vous avez tort et ne sauriez penser,
que Dieu un tel fait en silence passer,
m'ais j'estime pour-tant, que je pourrai vous plaire
et de mon amitié je pourrai vous distraire."

Das wird lang ausgesponnen und abgehandelt! Ad quid perditio haec? —

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Accessions-Katalog der Grofsherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt. Supplement. Musikalien. 1873. Abtheilung 1. (8°. 35 Seiten, Preis 5 Sgr.). Herr Dr. Walther schreibt in der Vorrede: „Die Veranlassung zur Veröffentlichung eines Supplement zum Accessions-Katalog des Jahres 1873 gibt der Umstand, dafs im Laufe dieses Jahres die Musikalien-Bibliothek des Grofsherzogs Ludewigs I. u. II. in die Hofbibliothek aufgenommen worden sind. Es erschien im Interesse der musikalischen Bibliographie geeignet, die grofse Sammlung nicht nach ihrer allmäligen Aufnahme in die Hofbibliothek in die Quartalkataloge aufzunehmen, sondern sie in ihrer Gesammtheit in einem Gesammt-Kataloge der musikalischen Welt bekannt zu machen". Die vorliegende 1. Abtheilung enthält nur „Tonwerke für die Kirche" und zwar A. Sammelwerke, B. Kompositionen einzelner Meister. Letztere alphabetisch geordnet. Die Titel sind nur abgekürzt gegeben, um die Unkosten zu beschränken, und wir sind vollkommen damit einverstanden, da es immer besser ist, einen solchen Katalog zu besitzen als gar keinen, — besonders wenn die allernöthigsten Notizen über Druckort, Drucker, Format und Stimmenbücher nicht vergessen sind. — Das Besitzthum an Musikwerken der Hofbibliothek erstreckt sich vom 16. Jahrhundert an bis in die Neuzeit und ist besonders reich an Manuscripten; die alten Druckwerke sind leider meist incomplet. Vielleicht giebt dieses praktische Vorangehen der grofsherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt einen

Digitized by Google

Anstofs auch andere Bibliotheks-Vorstände zu bewegen in gleicher Weise ihren Bestand an Musikwerken zu veröffentlichen, und die Musikwissenschaft wäre bald im Besitze des kostbarsten Materials. Der Katalog ist durch die G. Jonghans'sche Hofbuchhandlung in Darmstadt zu beziehen.

Abele (Hyacinth). Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau. Nach Quellen dargestellt von . . . (Mit lithographirten Abbildungen und einer musikalischen Beilage.) Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Neuburg a. D. 1874. Verlag von August Prechter. 8°. VIII, 159 Seiten und 11 Tafeln.

Es könnte unnütz erscheinen ein Werk zu besprechen, welches auf seinem Titel den vielsagenden Zusatz trägt: zweite Auflage, doch glauben wir aus Erfahrung annehmen zu dürfen, dass es mehr seiner praktischen Bedeutung wegen eine so schnelle Verbreitung gefunden hat, als seiner geschichtlichen, die uns hier am meisten interessirt. Der Verfasser sagt zwar in der Vorrede zur 1. Ausgabe, dass sein Werk weiter nichts sein will: als „eine bescheidene Kompilation des Wissenswürdigsten, was sich über Geschichte und Bau der Violine in älteren und neueren Werken niedergelegt findet.“ Wenn aber diese Aufgabe in ihrer ganzen Bedeutung erfüllt ist — und das ist keine Kleinigkeit — so befinden wir uns im Besitze des vortrefflichsten geschichtlichen Nachschlagewerkes über die Violine, und dieses Zeugniss können wir dem Buche von Abele vollständig ausstellen. Der Verfasser ist seiner Aufgabe durchweg gewachsen und behandelt sie nicht nur als Kompilator, sondern als Kenner und Fachmann, der nicht nur einmal gelegentlich ein altes Buch in die Hand genommen hat, in dem auch über die Violine einige Notizen standen, sondern der mit Sachkenntniss und Belesenheit seine Aufgabe zu verfolgen und aus der kleinsten Notiz Kapital zu schlagen weifs. 33 Abbildungen auf den 11 Tafeln beziehen sich auf geschichtliche Geigen-Instrumente; aufserdem erhalten wir das Titelblatt zu Judenkunig's Lautenbuch von 1523, auf dem ein Lauten- und Geigenspieler abgebildet ist und ferner den vierstimmigen Tonsatz von Ludwig Senfl: Mag ich Unglück nit wiederstan (aus Becker's Hausmusik) nebst der Tabulatur desselben Satzes aus Judenkunig's Lautenbuch. Hier irrt der geehrte Verfasser, wenn er die Melodie des Tonsatzes in der Oberstimme sucht. Obgleich Judenkunig der Oberstimme die gröfsere Aufmerksamkeit in seiner Tabulatur widmet und den Tenor, die Melodie, fast gar nicht berücksichtigt, so darf man doch nicht vergessen, dass die Laute ein begleitendes Instrument war und die Ausführung der Melodie der menschlichen Stimme zufiel. Herr Abele macht aufserdem auf die Erhöhungen der Leitetöne in Judenkunig's Tabulatur aufmerksam, die allerdings von grofser Wichtigkeit sind und durch die Buchstaben-Tabulatur keine Zweifel aufkommen lassen können, denn der Buchstabe o ist gleich g und t gleich gis. Der 3. und 4. Takt lautet demnach:

Digitized by Google

e. fis | gis a gis | a ‖ Ebenso muss Takt 19 und
A a | e e | f ‖ 27 lauten.

Becker setzt auch Takt 8 ein Kreuz zu g, welches vom Herrn Abele sehr richtig als Fehler erklärt wird. Nebenbei sei noch bemerkt, dass die Partitur des vierstimmigen Liedes (aus Forster I, 120) so fehlerhaft wiedergegeben ist, dass sie fast unbrauchbar erscheint.

Elvert's (Christian Ritter d') Geschichte der Musik in Mähren etc. (siehe Seite 32) liegt jetzt vor mir und hat nur einen Werth in der 2. Abtheilung: biographische Mittheilungen. Obgleich auch hier weiter nichts geschehen ist, als aus den verschiedenen Lexika die betreffenden Artikel auszuziehen und zusammenzustellen, so hat dies immerhin ein lokales Interesse. Auch die dritte Abtheilung „Dokumente“ enthält werthvolles Material zur Beurtheilung der heutigen Institute und Vereine zur Hebung der musikalischen Zustände in Mähren. Die erste Abtheilung dagegen „Allgemeine Musikgeschichte“ „Deutsche Musikgeschichte“ „Die Entwickelung der Musik bis zum 17. Jahrhunderte“ ist ganz ungeniefsbar.

Drie Madrigalen van Cornelius Schuyt (1600), twee Chansons van Jan Pieters Sweelinck (1598), bewerkt door Rob. Eitner. Amsterdam en Utrecht, 1873 Louis Roothaan. Herausgegeben von der „Maatschapij tot bevordering der Toonkunst. Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis“. Preis der Partitur 1 fl. 75, der Singstimmen 1 fl. 20. 12 Seiten Text und 49 Seiten Partitur mit Klavierauszug. Wenn sich die Redaktion dieser Blätter mit der einfachen Anzeige dieses neu erschienenen Werkes begnügt, so geschieht dies aus einem sehr nahe liegenden Grunde. Nebenbei sei aber doch bemerkt, dass für die Einleitung nur der Unterzeichnete Dr. J. P. Heije verantwortlich ist und die aus den Arbeiten des auf dem Titel Genannten und daselbst mitgetheilten Urtheile über die Werke ohne eine Korrektur desselben veröffentlicht worden sind.

Mittheilungen.

So sehr es mich freut, dass meine in Nr. 6, Jahrgang 1873 eingerückte Besprechung des berühmten Liedes Isaac's: „Insbruck ich muss dich lassen etc.“ eine weitere Betrachtung und Rücksichtnahme gefunden hat, so glaube ich doch, dass der interessante Gegenstand durch die ausführliche Erörterung und Entgegnung des Herrn Professor Faisst durchaus noch nicht erschöpft, der Process keineswegs bis zur letzten Instanz spruchreif gediehen ist. Gleichwohl hiefse es die unserem Blatte gesteckten Grenzen weit überschreiten und die Geduld der Leser auf das Aeufserste spannen, wollte ich das nun schon fast bis zum Uebermafs breit getretene Thema noch weiter erörtern und verfolgen. Ich beschränke mich daher hier aus diesem Grunde auf die Erklärung, dass die von Herrn Professor Faisst beigebrachten Gegengründe mich weder

Digitized by Google

zu überzeugen, noch in meiner Anschauung wankend zu machen vermögen. Denn seine Beweisführung stützt sich auf eine Kette von Ausnahmefällen und Unwahrscheinlichkeiten, welche durchaus nicht als Norm zur Beurtheilung dieses Falles dienen können. So lange mir nicht andere, thatsächliche Beweise beigebracht werden, muss ich dabei beharren, dass in dem Tenor zu dem Liede „Insbruck ich muss dich lassen" von Isaac, der Hauptgrundgedanke liegt, dass ferner der Discant desselben Liedes die von Isaac frei erfundene Gegenstimme birgt, welche dann später, meines Wissens zuerst in dem Eislebener Gesangbuch von 1598, in die protestantische Kirche als Gemeindeweise eingeführt ward. **O. Kade.**

Unsere Bibliothek hat wieder durch eine Freundeshand eine ansehnliche Vermehrung erhalten:

1) Andreas Hofer: Missa „Valete" a 9: 5 voc., Cornettino, Violetta, 2 Viole con Organo e Violone.

Partitur in quer Fol. 46 Seiten. Handschrift.

2) Carlo de Biber: Missa S. Magdalena. 4 voc. 2 Violini, 2 Clarini, Timpani e con Organo. Partitur in quer Folio 32 Seiten. Handschrift.

3) Klassische Beispiele aus dem 17. Jahrhundert. Kleine Sätze aus Messen von And. Hofer und Heinrich de Bibern „um historische Irrthümer im Fache der Tonkunst zu berichtigen." 2 Bogen in quer Fol. Handschrift.

4) Auf einzelne Bogen gedruckte Gesangswerke in Partitur gr. 8°:

a) Lauda Sion Salvatorem von St. Bernardio, 8 voc. (Bernardio lebte von 1620 bis 1637 in Salzburg).

b) Tenebrae factae sunt, 4 voc. con 3 Viole, Basso ed Organo, Authore Andrea Hofer. (Mit ausgeschriebenen Stimmen.)

c) Responsorium, 4 voc. Authore Fr. Carl de Biber (1700—49) Text: Recessit Pastor noster.

d) Sequentia „Veni sancte spiritus" 8 voc. (2 chori), Authore Mathia Sigismundo Biechteler di Greiffenthal (1703—47).

e) Vexilla regis prodeunt, Hymnus 4 voc., compos. 1760 (am 16. Mai). Authore Ernesto Eberlin.

1000 holländische Gulden bietet der Nordniederländische Verein für Musikgeschichte in Amsterdam aus für ein vollsändiges Exemplar der 150 (eigentlich 153) mehrstimmigen französischen Psalmen von J. P. Sweelinck. 250 holl. Gulden für ein vollständiges Stimmbuch derselben Psalmen. Die obige Gesellschaft besitzt von diesen Psalmen die Tenorstimme des I. livre Haarlem 1624, gedruckt durch Harman Anthoine Kranepoel. quer 4°. — Das II., III. und IV. Buch der „Pseaumes nouvellement mis en musique à 4, 5, 6, 7 et 8 parties". Amsterdam 1613 und 1614. Haarlem 1621. Tenorstimme. Anerbieten sind zu richten an den Sekretär der Gesellschaft Herrn Dr. J. P. Heije in Amsterdam, Prinsengracht A A 611.

* Beilage: Orlandus de Lassus, Bibliographie. Titel und Index.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

Digitized by Google

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

VI. Jahrgang. 1874.	Preis des Jahrganges 3 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 3 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. — Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Trésor musical.

Collections authentique de Musique sacrée et profane des anciens maitres belges recueillie et transcrite en notation moderne par R.-I. van Maldeghem; Opus 170. 1865 à 1873. Bruxelles libraire européenne de C. Muquardt.

Referat von Dr. **Fr. Witt.**

(Schluss.)

Wie schon oben angedeutet enthält der Jahrgang 1871 nur 5st. Kompositionen von Andr. Pevernage. No. 1 (2 Alte) ist ein Gebet in schwerer Krankheit an „den Herrn des Lebens“: „Secourez moi o maître de mes jours“, No. 2 (2 Tenore) „Triste fortune“ ist ein Loblied auf die Standhaftigkeit, No. 3 (2 Sopr.): „Ton amitié pour toujours je demande“; jedes dieser drei mit einigen interessanten Zügen, so in No. 3 das: „qui procéda“ oder in No. 4 (2 Tenore) „Puisqu' honneur“ das „pour vous servir.“ Der Text von No. 5 (2 Tenore) „Gaston voulant“ wollen wir, weil er an ein geschichtliches Ereigniss anknüpft, ganz hieher setzen: „Da Gaston seine Seele retten wollte, bevor ihm Gott eines Tages den Faden seines schändlichen Lebens abschneiden würde, ohne ihm zu gestatten zur Erkenntniss und Reue zu kommen, so ging er hin, um alles dem Kapuziner zu sagen (beichten).“ — Man muss sich in der That wundern, auf welche Texte unser A. Pevernage, der doch Petrarca etc. kannte, stieſs; so enthält No. 6 (2 Alte): „Contentez vous“ eine Mahnung, einen treuen Bedienten nicht zu entlassen, ihn zu lieben „ohne ihn zu wechseln,“ denn auch „er seinerseits will euch nicht wechseln.“ In packender, scharf gezeichneter Kürze wickelt sich No. 7 „Tout ce qui est au monde est un jeu d'inconstance“ (2 Sopr.) ab. Das Glück und Leben „ist gleich einem Wintertage, der kaum gekom-

Digitized by Google

men, wieder verschwindet. Gleichwohl kann man etwas erreichen" belehrt uns No. 8 „De moins que rien" (2 Soprane), das wie Pars II. zum vorigen erscheint. Der Schluss ist vortrefflich gemacht. Das Thema mit dem darauffolgenden „de retourner" ist voll Leben und Rührigkeit.

Ebenfalls vortrefflich, trotz des lächerlichen Textes: „D'être si long temps en tutelle" ist No. 9 (2 Sopr.) mit seinem „et me torture lentement." „Si vous m'aimez" (No. 10, 2 Tenore) ist ein Liebeslied, das „den süfsesten Lohn" heischt — oder „den Tod, um zu endigen das lange Leiden." Gelegenheit zu Wortmalereien giebt dem Komponisten No. 11 (2 Sopr.) „Recherche qui voudra; les pompes, les trésors, les faveurs variables, les palais remarquables, retraites de penseurs d'ennuis et de douleurs." Der Komponist sieht „lieber blumenreiche Wiesen von quecksilberähnlichen Bächen bewässert und rings von Gebüschen umgeben, welche Schatten geben und Durst stillen während der grofsen Hitze." „Exempt d'ambition", versichert er sehr ernsthaft in No. 12 (2 Sopr.) „je vois couler ma vie". Aeufserst geschickt sind die Imitationen von „et mon repos d'esprit" an; wie man denn alle Arten von Kontrapunkt, Imitationen, Dehnungen, Kürzungen etc. antrifft. Ebenso in No. 13: (2 Tenore): „Comme le chasseur va suivant la bête" — welches die Worte „ainsi la mort" mit grofser Feierlichkeit im breitesten Kirchenstile, im Gegensatze zu dem sonst gewöhnlichen parlando anhebt. No. 14 (2 Alte): „Pour faire qu'une affection" und No. 15 (2 Tenore): „Faut-il enfant" bieten weniger Bemerkenswerthes, als No. 16 (2 Tenore): Les oiseaux cherchent la verdure", das mit einem sehr lebhaften Thema beginnt und sehr ernst: „Et mon âme trop désolée" abschliefst. No. 17 (2 Tenore): „Les rayons" fordert auf den Namen des Schöpfers zu loben, wegen der Schönheit der Natur und der Freuden, welche sie gewährt, und No. 18 (2 Soprane) „Fais que je vive" ist ein Gebet an die „sainte patronne, mère des malheureux" um seligen Tod und glückliche Himmelfahrt.

Auch im Jahrgang 1872 ist A. Pevernage mit 12 Nummern vertreten. No. 1 (2 Tenore) „Savez-vous ce que je désire?" „Nichts als den Willen Gottes zu thun" . . . „Si que plaide la clémence" beginnt No. 2 (2 Tenore), und sehr hübsch mit „Du parfum d'un doux liquide" No. 3 (2 Tenore). Sehr treffend und ausgezeichnet deklamirt ist No. 4: „O coeur hautain" (2 Sopr.). No. 5 (2 Sopr., auch hier sind vom Herausgeber fälschlich zwei b vorgezeichnet!): „Chaque corps est mortel" und No. 6 (2 Tenore) „D'être païen" geben zu Bemerkungen keinen Anlass, so wenig als No. 7 (2 Tenore): „Je suis heureux." Recht frisch und lebhaft ist No. 8 „Trève au labeur" mit seinem 2. Theile: „Dans cet état." In sprudelnden Achteln, mit punktirten Virtelnoten unterbrochen stürzen sich die Passagen herab.

Aus solchen Stellen folgt, dass die Komponisten jener Zeit keine geringen Anforderungen an die Sänger stellten, dass aber auch, wenn

Digitized by Google

diese denselben nicht genügten, es geklungen haben mag, als „wenn junge Ferkel in einem Sacke durcheinander geschüttelt werden.“ Es ist auch erklärlich, dass man dieses ewigen Chorsingens herzlich müde ward und freudig aufathmete, als der Sologesang in einfacher Deklamation des Textes, den verwickelten schreienden Chören gegenübergestellt wurde. Und dass wir uns die Ausführung im 16. Jahrh. nicht immer ganz vollkommen zu denken haben, das bezeugt die Vorrede zu den „Cantiones eccles. 3 et 4 voc.“ von Greg. Aichinger: „Demnach es sich mehrmahlen und an vilen orten begibt, daſs etwan aus Mangel an Cantoribus nur jhre zwen oder drey sollen zur Orgel singen und haben nicht gleich in promptu ein composition, die zu eines jedwederen natürlichen Stimm dienlich und anemlich ist, dann jetzt fügte disem besser ein Alt, dem andern besser ein Baſs, jetzt fählts an Discantisten; nimbt man dann ein Moteten oder ein stuckh mit 5. 6. 7. 8. etc. und sein nit alle stimmen besetzt, so laut es gar übel, deſs langen pausierens halben wegen mancherlei Fugen und was sonsten die perfection deſs contrapunkts erfordert: Item so wird auch der Text offtermal teils gar auſsgelassen, teils hangen die wort und der sensus nit recht aneinander.“ Man wird müde beim längeren Lesen dieser Ueberproduktion, und jene Zeit gleicht hierin fast der unsern. Von den Anforderungen der Zeit gequälte Geister, die nach Auſsergewöhnlichem haschen, sind die Resultate der Ueberproduktion. Und wenn es durchaus falsch und unhistorisch ist, in diesen Gesängen blos literaturhistorisches Interesse zu finden und sie nicht mehr aufzuführen, so gestatten auch die Hunderttausende von Gesängen, die wir aus jener Zeit besitzen, eine sehr strenge Auswahl. Alle Lungenflügel der Welt reichen nicht aus Alles zu singen, was das 16. Jahrh. produzirte — und wie wenig, allzu wenig wird gesungen!

Nach diesem Excurse wollen wir kurz die noch übrigen Nummern dieses Jahrganges aufzählen, nämlich: No. 9 (2 Tenore): „Toujours l'honneur vit en Thésée“ No. 10 (zwei Alte) „Si la douleur“, No. 11 (2 Tenore) „Sur tous regrets“ und No. 12 (2 Sopr.) „Si c'est Dieu que tu aimes.“

Durch meisterhafte Stimmführung und Wohlklang gleichmäſsig ausgezeichnet ist No. 13, Madrigal von Thomas Crequillon, für 4 St. „Je suis contraint,“ ein Gebet zu Gott um Stärke. Man sehe einmal die meisterhaft gemachte, durch die Führung des Tenors wundervoll klingende Schlusskadenz. Da können die Modernen immerhin noch lernen!

No. 14 „Tu veux quitter encore“ enthält eine passende Illustration (4stim.) zu dem Flehen einer Mutter, ihr Sohn möge sie nicht verlassen: „O bleib bei mir, mein süſses Kind, deine Mutter liebt dich so sehr.“ Wir Modernen wünschen uns zu so rührenden Worten freilich mehr Gefühlsausdruck, als Cyprian de Rore ihnen verliehen hat.

Digitized by Google

„Wenn es gehen heifst, tröstet man sich fröhlich: Wir werden anderswo (auch) fröhliche Trinker finden!“ (also nicht mit Wiedersehn!) singt Joannes de Macqué in No. 15 (4stim.) „Oh! que la vie est douce“. Dass man anno 1550 auch „sehr schmutzige (obscöne) Texte“ in Musik zu setzen verstand, beweist No. 16, 4stim., Madrigal von J. de Macqué „Non al suo amante“. Den Schluss dieses Jahrganges bildet desselben Autors 4stim. Madrigal: „Amor e'l ver fu meco“. —

Jahrgang 1873 beginnt mit einem sehr charakteristischen 6stim. (2 Soprane 2 Tenore) Madrigal desselben Komponisten „Io vidi amor“. Dieses Stück wollen sich tüchtige Gesangvereine ansehen! Es wird eine packende Wirkung thun, wenn es richtig erfasst wird. Es steckt etwas von (ich möchte sagen) Rossini'schem „Barbier“ darinnen! Man muss aber das prickelnde Leben wiederzugeben und flüssig zu deklamiren verstehen.

No. 2. „Ick seg vaerwel,“ 4stim., Madrigal von Renaldus de Melle, ist ein recht hübsch gedachtes Abschiedslied zweier Liebender.

Nun folgen 4 Nummern v. Johannes de Cleve, über welche wir uns sehr kurz fassen können. Der Kern derselben ist der Canto fer-
a d e g c F e d
mo: „Stat felix domus Austriae, der in Nr. 3: „Si data conveniunt“, 6stim. (2 Alte, 2 Tenore) Himnus „in laudem serenissimi regis Bohemiae Maximiliani Archiducis Austriae“ etc., viermal (zweimal um die Quart erhöht) in langen Noten abgesungen wird, während die übrigen Stimmen ihn mit kontrapunktischem Stimmengeflechte umgeben. Das ganz Gleiche ist der Fall in No. 4 „Principis Ausoniae, in laudem serenissimi principis Ferdinandi Archiducis Austriae,“ dessen Secunda pars (Vade celer) die „Canonis resolutio“ enthält. No. 5 (I. Pars „Caesaris haec animo“ und II. Pars „Sic quoque Fernandus“) ist 4stim. und ansprechender gehalten. Die Motive dieses Sazes aber hat der Komponist (No. 6) mit dem nämlichen Texte auch 6stim. (3 Tenore) in longum et latum verarbeitet, ein Stück Hoflebens im 16. Jahrhunderte.

Nun beginnen „La fleur des Chansons d' Orlando de Lassus.“ No. 7 mit dem Titel „Le festin“ ist 4stim. und begleitet den Text: „An diesem schönen Morgen („A ce matin etc.“) wäre es ein guter Anfang, den gut gesalzenen Schinken anzuschneiden, sowie diesen guten Wein, von dem die Bouteille voll ist, anzustechen; denn es ist süfs, guten Wein zu haben und weifses Butterbrot, begleitet von einem unschuldigen Liede; aber gleichwohl um gut regalirt zu werden, ist die Hauptsache Geld zu besitzen.“ Diesen Text (sage ich) begleitet (oder bekleidet?) Lassus mit Tönen, wie sie sich hundert Mal in seinen Messen und Magnificat's finden. Ich meine, das kann jeder machen, ohne Orlandus zu sein, oder ohne „fleur des chansons“ hervorzubringen — oder: es ist schwer, ein solches Ungethüm zu erfinden!

Ich finde die folgenden, Nr. 8 (4stim.) „Soyous joyeux“ mit dem Titel „Le Mois de Mai“ und Nr. 9 „Si, près de moi“ betitelt „le voeu,“

Digitized by Google

ein 4stim. Liebeslied, sowie No. 10 „le maitre et le valet“ — „Maitre Robbin et Monsieur son valet“ beginnend, und Nr. 11 „les tribulations conjugale“ („Quand mon mari“) nicht viel besser, aber ich will meine Ketzereien nicht zu weit treiben! Einige hübsche Züge fehlen übrigens dabei nicht.

„Pauvre amoureux“ (No. 12 „Ardant amour“) macht auch ein trübselig Gesicht, wie ein zerknirschter Sünder, der den Psalm „Miserere“ singt. — Mehr Geist und Erfindung zeigen „la force brutale“ (No. 13 „S'acheminant“) und ganz besonders die lebenswarme Nummer 14 „les délices du vin“ („O vins en vigne“). Nichts oder wenig Hervorragendes zeigen No. 15 „le souhait, déguisé“ („Helas! quel jour serai-je“) und No. 16 „ce qu'on ne peut avoir“, ein Liebeslied mit den Worten: „Un doux nenny“ beginnend.

„Ce que je pense“ ist der Titel von Nr. 17 (Le temps passè) „Ich beseufze die Vergangenheit und nach der Zukunft sehne ich mich, die Gegenwart ekelt mich an, die heitere Witterung macht mich lachen, die düstere bringt mir den Tod!“ Sonderbar! — Zwei Liebeslieder „Rien que vous“ und „Constance“ bilden No. 10 („Avecque vous“) und 19 („Je l'aime bien“). Eine Ermahnung zur Tugend, Klugheit und Bescheidenheit, zur Meidung schamloser Blicke No. 20 „Fleur de quinze ans“, und endlich ein frisches Trinklied „Verse donc“ No. 21, beginnend mit den Worten: „Or-sus, filles!“, zu dem nur der phrygische Schluss ein katzenjämmerliches Gesicht macht.

Damit schließen wir unser Referat über eine wahrhaft großartige Edition, die trotz aller Mängel in der Textunterlage, Vorzeichnung etc. für den Kenner eine erfreuliche Bereicherung des Wissens, für den Forscher und Geschichtschreiber ein unentbehrliches Material, für die Gesangvereine gar manche Perle von unschätzbarem Werthe birgt. Wir schließen mit dem Rufe: Glück auf zur Fortsetzung des „Trésor musical“ — ad multos annos!

Eine Sammlung musikalischer Instrumente in Venedig.

Die erste Nummer der Monatshefte 1873 enthält eine sehr beachtenswerthe Arbeit von Julius Rühlmann in Dresden, welche „die Gründung eines Instrumenten-Museums“ anregt. Der in der Geschichte der Instrumente wohlbewanderte Verfasser, weist in seinem Aufsatze auf eine Sammlung musikalischer Instrumente in Venedig und auf eine Beschreibung derselben im „Dresdener Journal“ (1872 No. 302) von Carl Bank hin. Letzterer war während des Sommers 1872 in Venedig gewesen und hatte dort die Sammlung gesehen. Inmittelst bin ich in den Besitz des gedruckten Verzeichnisses derselben gelangt und glaube, dass dessen vollständige Mittheilung nicht ohne Interesse sein dürfte. Vorher mögen einige Stellen aus dem Bank'schen Artikel folgen, der leider wenig beachtet worden ist, ein Schicksal, welches meist

Digitized by Google

alle derartigen im Feuilleton einer politischen Zeitung enthaltenen Arbeiten haben.

„In der venetianischen Geschichte ist die Familie der Contarini wohlbekannt, die zu jenen zwölf Familien gehörte, welche den ersten Dogen wählte. Sie gab der Republik nicht blos berühmte Dogen, Gesandte und Procuratoren, sondern auch Gelehrte, Künstler und Beschützer der Künste. Ein solcher war für die Musik in freigebigster und aufserordentlicher Weise Marco Contarini, Procurator von San Marco. Seine prächtige Villa (nahe bei Padua), wo er mehrfach fürstliche Personen, z. B. den Herzog von Braunschweig (1685) mit glänzendem Luxus empfing und bewirthete, hatte er mit zwei Theatern versehen und aufserdem in ihr ein musikalisches Konservatorium für arme Mädchen errichtet. Mit ihnen wurden unter Hinzuziehung anderer Musiker Aufführungen veranstaltet, in denen Opern und andere Gesangswerke, besonders der damaligen Tonmeister Venedigs und oft unter deren Direktion, zu Gehör kamen. Dem Konservatorium stand eine musikalische Bibliothek, den ausführenden Instrumentalisten eine Sammlung musikalischer Instrumente allerlei Gattung, die mit Liebhaberei durch Instrumente älterer Zeit bereichert wurde, zu Verfügung.

Doch der Glanz und Reichthum der venetianischen Nobili schwand allmälig. Jene Bibliothek wurde vom Grafen Girolamo Contarini 1843 der Königl. Marcusbibliothek vermacht, in welcher sie fast ausschliefslich die musikalische Abtheilung bildet. Die Instrumentensammlung verblieb der Familie; sie ist aber nun durch Erbschaft der Familie der Grafen Correr zugefallen. Der jetzige Besitzer hat sich zum Verkauf derselben entschlossen und zwar zum Verkauf im Ganzen, der für ihn selbst am vortheilhaftesten ist und zugleich die Erhaltung der Sammlung in Aussicht stellt.

Diese ist von entschiedenem bedeutendem Werthe für die Geschichte und die Entwickelung der Instrumentalmusik, durch ihren Reichthum an Instrumenten aus dem 16. und 17. Jahrhundert, deren Seltenheit bekannt ist. Der Ankauf derselben für ein deutsches Museum wäre aufserordentlich wünschenswerth; sie würde durch einige Ergänzungen zu den besten Sammlungen in dieser Specialität gehören, ja zur vollständigsten unter allen vorhandenen erhoben werden können.

Die Sammlung zählt 121 Instrumente: 37 Streich-, 20 andere Saiteninstrumente, 45 Holzblasinstrumente, 11 Spinette, 4 Orgeln, 1 ägypgyptisches Sistrum. Blech- und Schlaginstrumente (mit Ausnahme von Cymbeln) fehlen.

Eine besondere Sorgfalt auf gute Erhaltung der Instrumente hat man allerdings seit langer Zeit nicht verwendet, aber Lokalität, Klima und dauerhafte Fabrikation haben diese Versäumniss grofsentheils weniger folgenreich gemacht. Die Saiteninstrumente (für Bogen oder mit den Fingern gerissen) können durch Reparaturen — meistentheils wenig be-

Digitized by Google

deutender Art — wieder spielbar gemacht werden, die Blasinstrumente sind als Exemplare einer Sammlung in genügend gutem Zustande, die Klaviaturinstrumente indess sind freilich, bis auf einige Spinette, gar übel erhalten, wenn auch in ihrer Konstruktion vollkommen erkennbar. Genaue Untersuchung von Kennern hat von einer großen Zahl der Instrumente, und namentlich von fast sämmtlichen Bogeninstrumenten, die Verfertiger als nachweisbar ergeben; sie sind uns fast alle unbekannt; wohlbekannt aber ist Gaspare di Salo, welcher im Violinbau den berühmten italienischen Violinbauern vorausging."

Musikalischer Werth, Seltenheit und das völlige Unbekanntsein der Sammlung werden genügend die Mittheilung des nachfolgenden Verzeichnisses motiviren; dasselbe kann am besten dazu beitragen, die Aufmerksamkeit der Kenner zu erregen und den Versuch eines Ankaufs zu befürworten.

Soviel ich weiß, ist die Sammlung noch nicht verkauft. Anfragen und Aufträge sind am besten (in deutscher Sprache) an Herrn Camillo Soranzo, Beamter in der Königl. Marcusbibliothek in Venedig zu richten.

Elenco

degli Strumenti musicali antichi da arco, fiato, pizzico e tasto, posseduti dal Nob. Co. P. C. di Venezia.

Quantità.	Qualità.	Autore.	Anno.	Segnati coi Numeri.
6	Viole da spalla a 6 corde	Zenatto Pietro di Treviso	1683 — 1684	dall' 1 al 6.
6	Dette da gamba a 6 corde	Suddetto	idem	dal 7 al 12.
1	Detta da spalla a 4 corde e a 2 filetti	Mafeotto Giuseppe di Rovere	senz' anno indicato	13.
1	Detta da spalla a 7 corde e ad 1 filetto	Senza autore indicato	idem	14.
1	Violino di piccola forma	Carlomordi Marco	1654	15.
1	Detto idem con intarsiatura sul fondo	Gaspare da Salo	1600	16.
1	Viola d' Amore a 6 corde	Ebart Heinrich	senz' anno	17.
3	Dette da gamba a 6 corde	Siciliano Antonio di Venezia	1660	dal 18 al 20.
1	Detta da gamba a 6 corde	Siciliano Gio. Batta figlio di Venezia	1670	21.
1	Detta da gamba a 6 corde	Branzo Barbaro Francesco di Padova	1660	22.
1	Chitarra spagnuolar delle prime forme	—	—	23.
1	Viola da spalla a 4 corde ed a 2 filetti	Costa di Agostino di Brescia Verona	1600	24.

Digitized by Google

Quantità.	Qualità.	Autore.	Anno.	Segnati coi Numeri.
6	Violoncelli di forma mezzana e piccola	Zenatto Pietro di Treviso	1680 — 1685	dal 25 al 30.
1	Detto di forma comune	Zanetto Pellegrino di Brescia	1600	31.
1	Detto di forma grande, senza punte	Gaspare di Salo	1600	32.
1	Detto di forma ordinaria	Scuola del suddetto	1600	33.
1	Detto di forma comune	Kaiser Martinus	1679	34.
1	Terzino di Contrabasso, o Baritono, a 5 corde	Rechardini Zuane di Venezia, all' insegna del Basso	1605	35.
1	Citara turca a 9 corde	—	1500	36.
1	Contrabasso a 5 corde	Zenatto Pietro di Treviso	1680 — 1683	37.
1	Detto a 6 corde	Suddetto	idem	38.
1	Detto die forme colossali a 5 corde	Suddetto	idem	39.
1	Colascione turcheso a manico lungo e a 2 tirate di corde, di corde 21.	Raillich di Padova	—	40.
1	Detto simile	Vvendelio Venere di Padova	—	41.
2	Detti a manico piu corto e 14 corde	—	—	42 e 43.
2	Detti a manico medio e 28 corde	Selas Matteo di Venezia	1600	44 e 45.
2	Tiorbe a 14 e 19 corde	Giuane e Martin Kieber, Venezia	1500	46 e 47.
1	Colascione napoletano a 17 corde	—	1500	48.
1	Chitarrino napoletano delle prime epoche a 6 corde	—	—	49.
4	Monocordi o Trombe marine	—	1300	dal 50 al 53.
1	Salterio turchesco antichissimo a 57 corde	—	—	54.
2	Salteri die forma diversa, pure antichi a 52 corde	—	—	55 e 56.
1	Arpa daviddica a 53 corde	—	—	57.
9	Flauti antichissimi, detti Tibie, con chiavi	—	—	dal 58 al 66.
3	Fagotti antichi con chiavi	—	—	67 68 69.
1	Tromba in legno di abete di circa 3 metri	—	—	70.
3	Flauti traversie in legno di cipresso	—	—	71 72 73.
1	Tibia a 3 buchi	—	—	74.
5	Flauti doppi a 6 o 7 buchi	—	—	75 al 79.
1	Flauto detto Tibia a 9 buchi	—	—	80.
1	Terzino die flauto traversie	—	—	81.
5	Corni pastorali di epoche rimotissime in legno	—	—	dall' 82 all' 86.
16	Simili pure in legno, coperti di cuojo, adoperati dagli antichi Romani	—	—	dall 87 al 102.
3	Cimbale antichi	—	—	103 104 105.
1	Sistro Egiziano	—	—	106.
1	Spinetta verticale con pitture a tempera sul coperchio, di buona scuola, con tasti 40	—	1400	107.

Digitized by Google

Quantità.	Qualità.	Autore.	Anno.	Segnati coi Numeri.
4	Spinette a coda, una delle quali (cioè il n. 108.) con putti dipinti, ritenuti della scuola del Libera. Essa o di tasti 45, e 7 di questi divisi in due per ottonere il quarto di tuono	—	1500 — 1600	dal 108 al 111.
1	Spinetta a tavolo con tasti 50.	Dominicus Pisaurensis	1540	112.
1	Detta simile	Donatus Dundeus Bergonensis	1623	113.
1	Arcispinetta con tasti 52	Celestini Joannes Venetus	1610	114.
1	Spinetta sordino vetusta	—	—	115.
2	Spinette a tavola	—	1500	116 e 117.
1	Organo a mantice con tromboncini	—	idem	118.
1	Detto con 45 tasti	—	idem	119.
1	Detto simile	—	idem	120.
1	Detto con canne associato alla spinetta.	Bortolotti Alessandro	1585	121.

Tipogr. Antonelli, 1872.

Moritz Fürstenau.

Orlandus de Lassus.

Einige biographische Nachrichten aus Dehn's handschriftlichem Nachlasse.

Bearbeitet und veröffentlicht von **Rob. Eitner.**

In meiner Bibliographie der Druckwerke Orl. de Lassus' wies ich bereits Seite 20 (Jahrg. V, Beilage) auf das vom Prof. S. W. Dehn hinterlassene Manuscript hin, und versprach das dort gesammelte biographische Material, nebst einigen auf die damaligen musikalischen Zustände in München bezügliche Nachrichten in den Monatsheften mitzutheilen. Bei dem verschiedenartigen Charakter der Mittheilungen wird es kaum möglich sein, wenn ich nicht Allbekanntes immer wieder repetiren will, dieselben in einen verbindenden Text einzuflechten und sie werden daher mehr einen Nachtrag von Aktenstücken bilden, als eine fortlaufende Erzählung des Lebens Lassus'.

Ueber das Geburtsjahr Lassus' ist zwar nicht mehr zu streiten, doch ist es immerhin interessant, jetzt, wo uns die Quellen so reichlich vorliegen, einen Blick auf sie zu werfen und für die Richtigkeit des Jahres 1520 eine vielleicht nicht so allgemein bekannte Nachricht wieder ins Gedächtniss zu rufen.

Die verschiedenen Portraits Lassus' welche mit dem Alter des Komponisten versehen sind, entbehren oft der Jahreszahl, so z. B. das

Digitized by Google

vielfach seinen Werken vorgedruckte Portrait mit der Umschrift: „Aetatis suae 39“ ist zuert in 1570[c] (siehe die Bibliographie in den Monatsheften) 1571, 1574 und 1577[b] zu finden, während es Dehn schon auf einem Drucke von 1560 gefunden hat (die nähere Bezeichnung des Druckes giebt Dehn nicht an). · Ferner verzeichnet Dehn einen Kupferstich — Lassus mit einer Kette geschmückt — mit der Ueberschrift: „Pour repos travail“ und im Grunde des Bildes liest man: AETAT. SVAE. LXI. AN. DNO. 1593“. Auf dem Druckwerke von 1595 (Lagrimae) trägt das Portrait Lassus' die Umschrift: „aetatis svae LXII. Ao 1594.“ Man sollte meinen, dass Lassus selbst, unter dessen Augen so falsche Nachrichten über sein Alter verbreitet wurden, hätte Sorge tragen müssen sie zu verbessern, doch scheint ihm die Verjüngung um 10 Jahre sehr willkommen gewesen zu sein. Schreibt doch ein Zeitgenosse Lassus ums Jahr 1587 (in Icones sive Imagines virorum literis illustrium Recensente Nicolao Reusnero, Curante Bernardo Jobino. Argentorati, 1587. 8° auf Bogen b 3 und 4 mit Portrait):

Orlandus Lassus Bergae,
Hannoniae urbe, natus anno
M. D. XXX.
Musicus et Symphoniacus sui seculi
facilè princeps:
Primâ aetate admodum puer, ob miram vocis
suauitatem in canendo, aliquoties
plagio sublatus:
Sub Ferdinando Gonzaga Prorege Siciliae, an- | nis fermè sex partim Mediolani, partim in | Siciliá, inter symphoniacos
educatus: | Neapoli dein per triennium, ac demum Romae | ampliùs biennium Musico praefectus sa- | cello longè celeberrimi: | Post peregrinationes Anglicanas et Gallicanas | cum Julio Caesare Brancacio susceptas | Antverpiae totidem annis ver- | satus. | Tandem Alberti et Guilielmi ducis Boiorum | Musicae Magister supremus per inte- | grum vicennium: | A Maximiliano II. Caes. nobilitatus: | A summis imperii Principibus ac proceribus | summè honoratus: | Cantionibus Harmonicis tàm sacris quàm | profanis omnium linguarum in | orbe universo celebratiſs. | Obijt Monaci anno Sal. M. D. XXCV. Aet. LV. (Dasselbe ist auch abgedruckt im 3. Bande des Theatr. funebr. Aicherii pag. 444.)

Neben den bekannten Beweisen für das Jahr 1520 brachte die Vossische Zeitung in Berlin am 7. April 1855 unter dem Artikel: Belgien, folgende Nachricht: — „Bis jetzt ist man über den Namen des in Mons geborenen berühmten Komponisten Orlando di Lasso, der in Belgien und Frankreich Roland de Lattre (?) genannt wird, noch nicht ganz einig gewesen, und als sein Geburtsjahr wird gewöhnlich 1530 (?) angegeben. Der Streit hat jetzt (?) sein Ende gefunden, indem man ein altes Register aufgefunden aus dem 16. Jahrhundert, betitelt: „Escole

Digitized by Google

des jeunes enffans choraulx de Monseigneur Sainct Nicolay en la rue de Hayrech“, worin folgende Anführung zu finden ist:

Orlando Lassus, anno 1532, aetate 12.

Damit ist also sein wahrer Name und zugleich gefunden, dass derselbe im Jahre 1520 geboren wurde. Das Manuscript, welches diese Nachweisung enthält, ist ein Pergament-Band in Quart und wird der Gesellschaft der Bibliophilen in Mons zum Geschenk gemacht werden.“

Eine Anfrage meinerseits in Mons ist bisher ohne Antwort geblieben, vielleicht ist ein Anderer darin glücklicher.

Werfen wir einen Blick auf die Druckwerke Lassus' und vergleichen die Druckorte derselben, so ist es nicht ganz uninteressant zu beobachten, wie Lassus' Kompositionen sich erst nach und nach in Deutschland einbürgerten und wie er selbst den deutschen Buchhändlern und Druckern seine Werke anfänglich nicht anvertraute.

Bis 1562 erscheinen die Werke durchweg in Venedig, Antwerpen, Löwen und eins in Rom. Von 1562 ab tritt Nürnberg in den Vordergrund, von 1567 München, welches von jetzt ab fast ausschliefslich die Werke Lassus' zuerst veröffentlicht. Paris tritt erst im Jahre 1570 als Druckort auf und ist bis spät ins 17. Jahrhundert hinein bemüht die Werke Lassus' zu vervielfältigen.

Auch die Daten der Dedikationen geben uns Gelegenheit Lassus' Wohnorte und Reisen zu verfolgen. 1555 ist er in Antwerpen, 1562 in Nürnberg, 1565 in Venedig (siehe Bibliographie 1562 andere Ausgabe von 1565), 1565 widmet er zum ersten Male dem Herzog Albert von Bayern die Lectiones, die aber noch in Venedig erscheinen. Dieselben Lectiones erscheinen ein Jahr später (1566) in Löwen und 1567 in Nürnberg. Man sollte kaum glauben, dass es im 16. Jahrhundert möglich war ein Werk so schnell über ganz Europa zu verbreiten. Erst von 1567 ab (deutsche Lieder) tragen die meisten Druckwerke den Datum in München; nur 1587 ist Lassus im Januar noch einmal in Venedig (siehe 1585 andere Ausgabe von 1587) und unterzeichnet die Dedikation mit „Venetia 15. Genaro 1587“. Auf den deutschen Liedern von 1567 nennt er sich das erste Mal „Fürstl. bayr. Capellmeister“, obgleich er bereits seit 1562 das Amt bekleidete.

In Massimo Trojano's Dialoghi (Venetia 1569*) Bolognino Laltieri in 4⁰) findet man von fol. 31 ab sehr interessante Nachrichten über Lassus mitgetheilt. Der Verfasser beschreibt den Hof des Herzog Albert's von Bayern und die mannigfaltigen Festlichkeiten daselbst und streut überall ein Lob oder Bemerkung über Lassus ein. Ich theile diese Bruchstücke in deutscher Uebersetzung nach der Reihe mit. Fol. 31 wird eine Kirchenfeierlichkeit beschrieben und heifst es dann: Der Kardinal stimmte in höherem Tone das *Te deum laudamus* an und die

*) Die erste Ausgabe erschien 1568.

Digitized by Google

Sänger antworteten mit dem Te dominum confitemur von Orl. Lassus. Man lauschte mit der gröſsten Aufmerksamkeit, um so mehr als künstliche Terzen und die herrlichsten Quarten den Werth des Gesanges erhöhten und von guten und praktischen Sängern ausgeführt wurden. Fol. 32. In der Kirche Pallaggio . . . . wurde von mehreren Sängern mit Begleitung von Blas-Instrumenten eine sechsstimmige Messe des Orl. Lassus aufgeführt. Ich will nicht sagen, wie schön und kunstvoll sie war, es würde das heiſsen: das Wasser im Meere binden wollen; aber nicht nur in Italien und in Deutschland, sondern in allen vier Welttheilen wird der berühmte Name des Orlando allezeit bekannt sein.

Fol. 38 und 39 erzählt der Verfasser die näheren Umstände bei der Anstellung des Lassus am bayerschen Hofe: Albert der V., welcher die Hofkapelle seines Vorgängers nicht so fand, wie er wünschte, suchte in ganz Europa gute und geschickte Sänger, und nachdem er in nicht gar langer Zeit die nöthige Anzahl in München vereinigt hatte, wählte er den vortrefflichen Orl. Lassus zu seinem Komponisten. Zum Kapellmeister wählte er ihn deshalb nicht, weil er der deutschen Sprache nicht mächtig war und ernannte ihn nur zum Direktor der Kammermusik (zu welcher Anstellung ihn der Herzog 1557 von Antwerpen herbeigerufen hatte). Um diese Zeit war Ludovico d' Asero (Daser oder Taser) Kapellmeister. Als Daser nach 4 Jahren wegen vorgerückten Alters sich vom Herzoge die Entlassung vom Dienste erbat, und auch mit Beibehaltung seines Gehaltes erhielt, wählte der Herzog (1562) zum obersten Kapellmeister den Lassus, der nunmehr schon fertig deutsch sprach und durch seinen Charakter, wie durch seine Kompositionen sich die allgemeine Liebe und Achtung erworben hatte.

Auf die Frage, wie viel Sänger und Musiker in der Kapelle sich befinden, antwortet Trojano (Fol. 42 — 45): gewöhnlich 12 für jede Stimme, häufig aber noch mehr, und diese sind so eingeübt, dass sie während der Ausführung einer vollständigen Messe am Ende noch nicht um 3 Komma höher oder tiefer geworden sind. Als Mitglieder der Kapelle nennt Trojano die 5 Bassisten:

Hans Fischer, Franz Flori, Gallo Raeff, Richardo und Ottaviano di Alberti.

Tenoristen: Don Carlo Livizziano, Alessandro Ramadello, Cornelio Giorgio, Wolfgangus Henrich und Gioachin.

Contraltisten: Gaspar Piler, Francesco Talavera, Martino und Guglielmo Fiamenghi, Christoph Haberstock und Vivaldo;

endlich dodeci soprani: discepoli di Orlando Lasso.

Nachträglich wird noch Antonio Gosvino als Contraltist und guter Komponist angeführt, dem Orlando mit Genehmigung des Herzogs für eine Pension den Unterricht der Knaben übergeben hatte. Auf die Frage, ob nicht auch Augustino Persii zur Kapelle gehöre? antwortet Troiano, dass wenn er alle Mitglieder nennen wollte, er viel sprechen und

Digitized by Google

sein Freund viel hören müsse. Weiterhin führt er folgende 3 Organisten an:

1) Gioseppe de Lucca (ein Schüler Willaert's in Venedig)
2) Giov. Battista Marsolino da Cremona
2) Jvo de Vento. Diese 3 Organisten wechseln jede Woche miteinander.

Als Instrumentalisten (sette virtuosi di viola da braccio) nennt er
1) Antonio Morari (saono il soprano, pure saonatore di Cithera)
2) Battista Morari (viola da braccio, anco viola da gamba)
3) Annibale Morari (fratello, delli due sudetti)
4) Cerbonio Besutio. 5) Mathio Besutio
6) Lucio Terzo 7) Christoforo da Cremona.

Suonano di strumenti di fiato:

1) Dominico Venetiano 2) Francesco da Lucca
3) Fileno Cornazzano 4) Sebastiano da Treviso
5) Simone Gatto.

Noch führt Trojano den Giovanni di Lockenburgo an, der Kammerdiener des Herzogs ist und vortreffliche 4 und 5 stimmige Kompositionen geliefert hat, welche Trojano mit anderen Kompositionen in 2 Büchern bei Hieronimus Scotto in Venedig herausgeben will.

[Verzeichnisse von Kapellmitgliedern der Münchener Hofkapelle findet man aufserdem in Westenrieder's (Lorenz) Beiträge für vaterländische Historie, Geographie etc. München 1790, Bd. III, pag. 85 vom Jahre 1576 und pag. 110 von 1593; andere in K. A. Muffat's Aufsatz über Lassus im Taschenbuch für die vaterländische Geschichte. München 1852 und 1853. Wie überhaupt letzteres Werk vortreffliches Material liefert.]

Fol. 146 — 148 beschreibt Trojano die Komödie, mit Gesängen von Lassus, welche am bayerschen Hofe aufgeführt wurde. Eine Uebersetzung dieser Beschreibung bringt Fr. M. Rudhart in seinem Buche: Geschichte der Oper am Hofe zu München 1. Thl. (Freising 1865 Datterer. 8°) pag. 5.

Zum Schlusse theile ich noch einige Briefe mit, die meines Wissens noch nicht veröffentlicht worden sind.

Autograph eines Briefes von Orlandus de Lassus im Besitze des Archivs der Stadt Mons*); früher gehörte er in die Autographen-Sammlung des belgischen Ministers Nothomb und ist durch Fétis Vermittelung im Jahre 1849 dem Archive einverleibt worden:

Al Illustrissimo et Exmo principe Guilelmo, Duca de le due bauiere, mio S^r^ et patrone sempre oss.^mo^

Monsr Sor Meser si, a la fe: patron de mi poltron.

per cento (é quaranta, che tutta notte canta) Volte mi straricomando

*) Er wird dort mit „en coq-à- l'âne" bezeichnet.

a Vra. (in voi é la di voi, per voi, o hoi) Ex[tia] con la mia sapientia, pien di scientià, d' esperientia con vehementia, venga il cancaro a la pestilentia, volendo io cominciar a scriuer con prudentia, mi soprariua una cadentia, del cocchiero di Vra. Ex[tia] cosi son forzato à lasciar le rime é scriuere in prosa, non die botoni o rosa, voglio dir che essendo ariuato per la idio gratia in casa mia, ho ritrouato la mia consorte in assai bona sorte, non temendo la morte, poi che non ha da viuere in corte, cosi lei et io mi, con ogni humiltà basamo le mani die Vra. Ex[tia] insieme con le petit Guillaume, qui est part de mon ame, sans oublier madâme la princesse renee, compagne espouse consiglière, et singuliere en toutte vertu, qui ne le croit baise mon cu. A dieu mons[r] non pas bossu, de Minichen le 16. de Junius del 75.

De Vra. Ex[tia]
Seruiteur, non patron, mais poltron
Orlando Lasso.

Dehn hat den Brief vom Autograph selbst kopirt.

Ueber den Todestag Lassus' (14. Juni 1594) giebt uns ein Brief der Regina de Lassus, Orlando's Gemahlin, an die Erzherzogin Marie von Oesterreich genaue Nachricht; derselbe befindet sich im K. K. geheim. Haus-Hof- und Staatsarchive in Wien und wurde vom Hofrath Huster im Jahre 1846 aufgefnuden. Der Brief liegt mir nicht vor; der Thatbestand wurde aber Dehn durch den verstorbenen Kustos Anton Schmid in Wien brieflich gemeldet und letzterer befindet sich in dem Manuscripte Dehn's.

Noch theilt Dehn ein Schreiben des Erzherzogs Ferdinand an den Herzog Albrecht vom 27. Januar 1565 aus Prag mit, in dem es heifst, nachdem er demselben den Tod seines ersten Tenoristen angezeigt hat: „Da E. L. mit was üwrigen versehen war, wie mir denn nit zweifeldt, so bite mir mit einem Gueten*) zu hilf zu kommen: aber doch ist ein sprichwort, das von Jungfrauen nit guet seiden zu kaufen sei, und von einem so gueten Musicus, wie E. L., nit gute singer zu üwerkommen sein . . .“

Zur Musikbeilage.

Es ist schon oft der Wunsch geäufsert worden, in den Monatsheften ältere Tonsätze zu veröffentlichen; wenn diesem Wunsche bisher nur in beschränktem Mafse genügt worden ist, so lag der Grund in der Nothwendigkeit: der Bibliographie eine gröfsere Aufmerksamkeit zu widmen, denn sie bildet die Grundlage aller Geschichtsforschung und ohne sie tappen wir wie im Finstern herum. Auch jetzt würde ich dem Verzeichniss alter Sammelwerke, welches nach langer Arbeit und durch die

*) nämlich Tenoristen.

Digitized by Google

Bemühungen so Vieler vollendet vor mir liegt, den Vorzug geben, wenn nicht die Arbeitskräfte, respektive die Kosten für Satz und Druck einem komplicirten Satze gegenüber für unsere Kasse unerschwinglich geworden wären und wir eine Zeit abwarten müssen, wo die Geldverhältnisse wieder in geordnete Bahnen gelangt sind. — Bei der Auswahl der zu veröffentlichenden Tonsätze werde ich nicht das praktische Bedürfniss ins Auge fassen, wie vielleicht von mancher Seite aus gewünscht wird, sondern mich lediglich von dem Gedanken leiten lassen: Licht in dunkle Perioden der Musikgeschichte zu verbreiten, und dazu sollen mir besonders Handschriften dienen, die bisher noch völlig unbeachtet geblieben sind. Aufserdem werde ich alte Liedmelodieen, sowohl geistliche, als weltliche ganz besonders berücksichtigen, da auch auf diesem Felde noch wenig geschehen ist. Ich habe vorläufig folgende Ordnung festgesetzt: 1) geistliche Tonsätze und Melodieen, 2) alte Tänze, 3) weltliche deutsche Tonsätze und Melodieen mit den vollständigen Gedichten.

Die Musikbeilage zu Heft 7 enthält aus dem berliner Liederbuch, welches in No. 5 der Monatshefte beschrieben ist, drei verschiedene Lieder über „Christ ist erstanden“ aus dem 15. Jahrh. und das Lied „Nun bitten wir den heilgen geist“. Auf Seite 73 ist das Nähere über die Melodieen mitgetheilt. Das Original ist durchweg streng festgehalten; alle Zusätze von meiner Seite sind eingeklammert und selbst die offenbaren Fehler der Handschrift, die ich im Satze korrigirt habe, sind über die betreffende Note in Klammer gesetzt. Hinzugefügte ♯ und b habe ich nach allgemeinem Gebrauche über die Note ohne Klammer gesetzt. Die Schlüssel des Originals stehen stets vor der Zeile, wenn ich sie in die gebräuchlicheren versetzt habe. Die Texte, welche nicht eingeklammert sind, gebe ich sowohl in Orthographie, als in der Unterstellung zu den Noten genau nach dem Original, nur wenn die Unterstellung offenbar gegen die festgesetzten Regeln verstöfst und man eine Flüchtigkeit des Schreibers annehmen muss, habe ich eine Verbesserung eintreten lassen. Da das Lesen der alten Schlüssel in unserer Zeit so ganz abhanden gekommen ist, so habe ich es mich nicht verdriefsen lassen jedem Tonsatze einen Klavierauszug beizugeben und hoffe dadurch mehr zu erreichen, als wenn ich die Schwäche unserer Zeit negirt hätte.

Rob. Eitner.

Mittheilungen.

* Liebhaber von kontrapunktischen Studien finden reichliche Nahrung in einem neuerdings im Selbstverlage des Komponisten erschienenen Werke: Kontrapunkt-Studien von C. F. Weitzmann. Aufser einer Reihe von ausgeführten Kanon befinden sich auch mehrere Räthsel-Kanon dabei, an denen sich der Scharfsinn der Musiker erproben kann.

Digitized by Google

* Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog No. 415 (Supplement zu No. 386). Enthält musikwissenschaftliche und praktische Werke älterer und neuerer Zeit. Bemerkenswerth sind die Kirchengesänge von Keuchenthal (in fol. 1573), Praetorius Syntagma, 1. Thl. 1614. Reusner's hundert geistliche Lieder für die Laute gesetzt, 1675, Breitkopf's Verzeichniss von 1760 bis 77 u. a.

* List & Francke in Leipzig. Verzeichniss einer werthvollen Sammlung neuerer Musikalien und theoretischer Werke über Musik, sowie einer Anzahl älterer praktischer Musikstücke, welche zu den beigesetzten Preisen in der Buch- und Antiquariatshandlung von . . . vorräthig sind. No. 92. 1874. Der Katalog enthält 1392 Nrn., darunter manches werthvolle Werk.

* Im Juni erschien der XV. Band der von F. Commer herausgegebenen Sammlung: Musica Sacra saeculi XVI—XVII. Derselbe enthält 25 Motetten zu 4 bis 8 Stimmen von: F. Anerio, Jo. Croce, Gal. Dressler, Jo. Gabrieli, Jac. Gallus, Ingignerius, S. Molinari, Steffanini, M. Tonsor, M. Varoti und Th. Walliser. Ladenpreis 5 Thlr. Die Mitglieder erhalten denselben durch den Sekretair der Gesellschaft für 3 Thlr.

* Als Mitglied ist neu eingetreten Herr Wilhelm Stecher, Oberlehrer für Musik am kgl. Seminar in Annaberg (Sachsen).

* Quittung über eingezahlte Beiträge und Abonnements für die Herren Battlogg, Prof. Heimsoeth, Kornmüller und Wilhelm Stecher.

* In Bezug auf den in No. 1 der Monatshefte 1873 vom Redakteur dieser Blätter veröffentlichten Artikel: „Zur Abwehr und Aufklärung" wird hiermit mitgetheilt, dass am 10. November 1873, und in 2. Instanz am 21. Mai 1874, das richterliche Urtheil in der bewussten Angelegenheit gefällt worden und der Redakteur der Allgemeinen musikalischen Zeitung und Sekretär an der Hochschule für Musik in Berlin Herr Josef Müller, wegen Beleidigung und Verbreitung von Schriften zu 10 Thlr. Strafe, oder im Unvermögensfalle zu einer fünftägigen Gefängnissstrafe, nebst Tragung der Prozesskosten verurtheilt worden ist, und dem Kläger das Recht gegeben, auf Kosten des Verklagten das richterliche Erkenntniss in der Allgem. musikalischen Zeitung zu veröffentlichen. Das Gericht führt in den Gründen des Erkenntnisses an, dass Herr Josef Müller die in dem besagten Artikel der Allgem. mus. Ztg. No. 48 vom Jahre 1872 gebrauchten Meinungsäußerungen „nur im bösesten Sinne des Wortes brauchen wollte und gebraucht hat."

---

* Hierzu eine Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

Digitized by Google

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

VI. Jahrgang. 1874.	Preis des Jahrganges 3 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 3 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. — Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 8.

Ein patriotisches Concert vor 200 Jahren.

Mitgetheilt von **Hermann Stecher.**

Dem Kaiser Leopold I., von dem ein Chronograph sagt, dass er „unter andern anständigen Belustigungen unterweilen die süſsen Seiten zu Befriedigung Dero Gemüths hervor suche", wurde am 26. Juli 1678 zu Wien ein Sohn und dem Lande ein Erbprinz, der nachmalige Kaiser Joseph I. geboren. Wie es von Alters her in solchen und ähnlichen Fällen gewesen ist —: der Patriotismus der Unterthanen wurde rege und setzte, theils auf Befehl, theils wohl auch freiwillig, vor Allem die Glockenschwengel in Bewegung und die Seifensieder in Nahrung. „Groſse Karthaunen, tausend Freudenlichter, unzehliche Wohlfarths-Wüntsche (— so heiſst es in einer am 8. August 1678 zu Breslau gehaltenen Festrede —) sind gestriges Tages gemeiner Bresslauischen Printzen-Freude unverwerfliche Zeugen gewesen: Auf Morgen hat Ihr die edle Music, welche bei sothanen Festinen im minsten zu schweigen pflegt, auch eine gewisse Auffwartung vorgenommen."

Das interessante Programm des betreffenden Concerts, zu welchem „die Groſsen, die Bürger und die Freunde der Stadt Bresslau" eingeladen waren, enthält 28 Nummern und lässt auf wirkliche „Patentnerven", wie auch auf grausigen Ungeschmack mancher unsrer Vorfahren schlieſsen. Ich lasse es, begleitet mit flüchtigen biographischen Notizen folgen [1]).

---

1) Das betreffende Programm ist mit enthalten in dem 1056 Quartseiten starken Werke: „Schlesiens fliegende Bibliothek mit allerhand zur geist- und weltlichen Wohl-

Digitized by Google

„Entwurff
der vermischten Ernst- und Scherz-Musicanten, welche nach vorhero abgelegten kurzen Vorreden Ihrer Art Stücke nach Vermögen werden darstellen lassen.

1. Die Music oder Singe-Kunst selbst (Gottfried Stieff) in Gestalt eines Frauenzimmers erscheinend, erfreuet sich über ihrer Liebhaber schätzbaren Gegenwart und verheifst Ihnen, dem Durchl. Printzen zu Ehren, mit einem Gethön, wie es bei allerhand Ständen und Personen bräuchlich, gehorsamst auffzuwarten.
2. Ein Capellmeister (Johann Günther), so auf der Edeln Music Anmuthen alle folgenden Personen auf- und abführen soll, wird inmittelst bey ereigneter Gelegenheit artige Stücke durch seine bestellte Leute mit anhängen, bifs dafs er im Beschlufs auch seine eigene Probe ablegen wird.
3. Ein Schmidt (Christoph Hübner), welcher dem Pythagorae zu vieler Thöne Zusammenstimmung nicht geringen Anlafs gegeben [2]), singet nebst 2 Gesellen in seinen Ambofs eine lustige Ode von 2 Ten. 1 Bafs und wird davor von dem Capellmeister mit Herrn J. H. Schmeltzers [3]) Schmide-Ballet erfreuet.
4. Ein Clericus (Johann Neubaur) bemühet sich, durch seine Lamentation der alten Choral-Music Andacht zu behaupten.
5. Einige Knaben (— es werden zwölf namhaft gemacht —) machen allerhand Händel auf Pfeiffen, Castanetten, Mauldrummeln, Cymbaln u. höltzern Gelächter [4]).
6. Ein alter Bürger (Johann Cantoris) wil nichts anders, als eine alte Motete Sethi Calvisii von 8 Stimmen: „Zion spricht" etc. anhören und billichen [5]).
7. Ein Bierfiedler (Samuel Pfützner), ihme gäntzlich einbildend, ob wäre keine bessere Music zu finden, als seine, wil sich mit einem besondern Stücke hören lassen.

---

redenheit gehörigen theils bisher einzeln theils noch ungedruckten Stücken derer vortrefflichsten Redner dieses Landes versehen." Franckfurt und Leipzig, verlegts Michael Rohrlachs seel. Wittib und Erben, Buchhändl. in Liegnitz 1708 (Gedruckt bey Paul Ehrichen in Jena). Dieses Werk ist in meinem Besitze.

2) Man glaubte damals noch an die Fabel des Nikomachos, nach welcher Pythagoras in einer Schmiede sich klar geworden sein soll über die „Verhältnisse der Klänge."

3) Johann Heinrich Schmeltzer, ein Oesterreicher, geboren um 1630, war der damalige und zwar der erste deutsche Hofkapellmeister in Wien. Leopold I. baronisirte ihn. Von seinen vielen Kompositionen sind u. A 25 Sonaten für Violino solo und für Violine mit Violen- und Trompetenbegleitung gedruckt.

4) Hölzernes Gelächter = Xylorganon = Claquebois = Psalterium ligneum, ein Holzstäbe-Schlag-Instrument.

5) Genannte Motette steht im 2. Theile „Florilegii musici Portensis", einer 1621 gedruckten Motetten-Sammlung von Mgr. Erh. Bodenschatz.

Digitized by Google

8. Ein Hoffmann (Wenzel Sigmund von Seidlitz) machet Anstalt, daſs Monsieur Verdiers neue Frantzösische Partj von 20 Violinen eines Strichs vorgestellet werde.
9. Ein Jude (Christian Lachmann) singet aus dem Buche Berochos das Lied: „Ki Eschmeroh“ in seinem eigenen Thon; Läſst darauf eine künstliche Harffe rühren.
10. Ein Bergmann (Joh. George Flechtner) nebst 2 Häuern, ihnen vor ein Glück schätzend, daſs auch ihre Berg-Reyen zu Gehör gebracht werden sollen, stimmen das Dreſsdische Berglied an: „Das Bergwerk woll'n wir preisen“ etc. von 2 Ten. 1 Baſs.
11. Ein schlesischer Bauer (Anton Kruber), wiewohl er nicht bald zu erbitten ist, doch läst er auf seinem Bock, Dudel und Fiedel eins auffspielen; Deme zur Gegenlust der Capellmeister Herrn J. H. Schmeltzer's nach der Kunst gesetztes Pastorell zu hören giebt.
12. Ein junger Landwirth (Hans Sigmund von Kanitz) verhofft seinen Gästen aus der Stadt keinen Verdruſs zu erwecken, indem er unter andern Ergetzungen auch des Malzewsky's Kuckucks-Ballet versuchen läst.
13. Ein Markt-Sänger (Samuel Gerlach) und sein Knabe singen eine alt-neue Zeitung von einer Gräfin, welche durch ihre Music ihren Gemahl aus der Dienstbarkeit errettet hat.
14. Ein Meister-Sänger (Jeremias Scheubel) legt in einem Liede Elias Freudenberg's[6]) von der Stadt Breſslau Handthierung und Gewerbe in der Jungfrauen Weise Hans Kiegel's eine Probe der alten Meister-Sängerey ab.
15. Ein Jägermeister (Joachim Friedrich von Seidlitz) nebst 4 Jägern beweisen in einem Jägerstücke Cunrad. Matthaei[7]) von 1 Ten. 2 Corn. „Auf, ihr Jäger“ etc., Daſs sie nicht allein Thiere, sondern auch vernünftige Menschen bewegen können.
16. Ein Preuſsischer von Adel (— Hans Friedr. von Zedlitz —) stellet zu der vornehmen Versammlung hohem Belieben, was sie von der gespielten Viola di gamba halten wolle.
17. Ein Teutscher Soldat (Georg Moritz von Salisch) verordnet, daſs Adam Krüger's[8]) hurtige Kriegs-Arie: „Ich lobe den

---

6) Vielleicht der Vater des in Breslau geborenen Johann Freudenberg (1590 bis 1635), der „die Music sehr wol verstund“. (?)

7) Conrad Matthaei, Dr. jur in Braunschweig um 1650, schrieb u. A. einen 18 Bogen starken Tractat „de modis musicis.“

8) Adam Krüger (oft auch Krieger geschrieben), 1629 — 1660, lebte als gekrönter Poet und chursächsischer Hofmusicus in Dresden, dichtete und komponirte eine Menge weltlicher und geistlicher Arien Dr. Johann Saubert's Nürnbergisches Gesangbuch (1676) bringt auch ein Abendlied (Text u. Melodie) von ihm.

Digitized by Google

Krieg" etc. unter Trompeten- und Paucken-Klang abgesungen werde; Läst sich im Gegentheil mit Herrn Anton. Berthali[9]) „Sturm-Sonata" bedienen.

18. Ein freies Frauenzimmer (Jeremias Hentschel), demnach es verstanden, daſs übrige Sorgen nichts deuten, unterwindet sich, ihre Zuhörer in einer unvergleichlichen Arie: Wohl dem, der sich vergnüget" etc. unter dem Viol. di gamben-Klang zu der Vergnügung anzuhalten.
19. Ein Uhrmacher (Joh. Christ. Wend), um zu erweisen, daſs auch er etwas bei der Music gethan, weiset ein Liederspielendes Instrument, Gewicht- und Wasser- Glockenspiel und drommelnden Bären.
20. Ein Stadt-Musicus (Christ. Gedig) trachtet durch eine Sonata Johann Theil's[10]) von 2 Clar., 2 Viol., 2 Braccio., 2 Cornett., 2 Trombon., 1 Fagott und einem paar Paucken allen obigen den Preiſs abzugewinnen.
21. Ein lustiger Student (Joh. Opitz) nebst seinen Beiständen (3 Mann) versuchet die werthesten Anwesenden mit einer artigen Wörter-Music zu befriedigen.
22. Ein gekränckter, doch allezeit Groſsmüthiger Staats-Mann (Max Bernh. von Skrbenſsky) erfrischet sein und andrer Gemüthe durch Herrn Balthasar Benjamin Graupitz's[11]) Arie von 1 Ten. 2 Violin. „Wolan, ich bin doch wohlgemuth, ob mir's gleich übel gehet."
23. Ein Roſsbereiter (Ernst Philipp Sachs von Leuenheim) wil durch obbeniemten Herrn Schmeltzer's Roſs-Ballet darthun, daſs man auch Pferde nach der Music abrichten könne.
24. Ein Tod-krancker Music-Freund (Gottlob Krantz) verlangt von 3 Vocalisten, daſs ihme zu guter letzte J. A. Carpani[12]) „Peccavi" von 3 Stimmen, C. A. B., vorgesungen werde.
25. Drei Engel (Friedrich Scholtz etc. etc.) rufen in Horatii Bente-

9) Antonio Berthali (rectius Bertali), geb. 1605 in Verona, Ober-Kapellmeister in Wien, Opern-, Kirchenmusik- u. Sonaten-Komponist.

10) Johann Theile, 1646—1724, Lehrer des Buxtehude, Hasse, Zachau etc., komponirte viele Messen, Psalmen etc. etc.

11) Rechtsconsulent und churfürstl. sächsischer Rath in Dresden, geb. um 1640, einer der vielen Pflegesöhne des Musik-liebenden Bürgermeisters Sigismund Horn in Freiberg (1608—1666), der ein ziemlich groſses aus Vocalisten u. Instrumentalisten bestehendes „Collegium musicum" gründete und unterhielt, auch sämmtliche Mitglieder desselben mit reichen Legaten bedachte. (Nachdem ich in elf musikalisch-lexikalischen Werken nach obigem Graupitz vergeblich gesucht, fand ich das hier Bemerkte (— „nur mit etwas andern Worten" —) im 1. Band der: „Ehre der Freybergischen Todten-Grüfften". Leipzig 1731.)

12) Giovanni Antonio Carpani, um 1650 Kirchenkomponist in Venedig, dann in Rom.

Digitized by Google

voli[13]) Stücke von 3 Discanten: „O beatum“ etc. deme Glück zu, dessen Seele ins Paradies gediehen ist.

26. König Midas (Gottlieb Märischer), weil er auf Befragung der Music, welcher unter den angehörten Thönen ihme am besten gefallen, das Urtheil vor die ungeschickten fället, wird von derselben mit einer rauhen Türkischen Mescolanz[14]) von Zincken, Pfeiffen, Hörnern und Hand-Schellen bestraffet.

27. Die Stadt Breſslau (Joh. Gottlieb Etzler), von 12 Jungfrauen begleitet (— hier werden 12 Männer namhaft gemacht —) bewillkommen Ihren Durchl. Printz unter Trompeten- & Pauckenklang mit einer erfreuten Glückwüntschungs-Arie.

28. Der Capellmeister (Joh. Günther) bestellet zum guten Beschluſs, daſs ein neues: „HERR GOTT, dich loben wir“ etc. von 15 Vocal- und 25 Instrumental-Stimmen, so Herr Joh. Julius Schütz, Chori Musici Director allhier, dieser bevorstehenden Angelegenheit wegen gesetzet hat, freudigst abgesungen und damit dem Allerhöchsten Gott vor die unserer Stadt und Land erwiesene überaus groſse Gnade hertzlich gedancket werde“.

Tabulatur Buch | Geistlicher Gesänge | D. Martini Lutheri | und anderer Gottseliger Männer | Sambt beygefügten Choral Fugen | durchs gantze Jahr | Allen Liebhabern des Claviers componiret | von | **Johann Pachelbeln**, Organisten zu | S. Sebald in Nürnberg | 1704.

J. Pachelbel und das Zwischenspiel. — Entstehung des Buchs. (Von Ritter.)

Diese auf einer Nürnberger Auktion für die groſsherzogliche Bibliothek zu Weimar erkaufte Handschrift wurde zuerst in weiteren Kreisen bekannt durch den i. J. 1834 veröffentlichten Briefwechsel zwischen Göthe und Zelter. Göthe theilt sie im März 1824 seinem berliner Freunde zur Ansicht und Aeuſserung mit, und dieser giebt denn auch baldigst eine ausführliche Antwort, dahin gehend, dass J. Pachelbel, in Mitten der würdigsten Choralmänner von Luther bis S. Bach, im echten Besitze der Tradition von den Kirchen-Tonarten gewesen, dass aber in den gegebenen Choral-Melodieen — besonders von der 161sten Seite an — „der Uebergang aus dem derben tiefen Strom in die wüste Fläche“ zu bemerken sei, und im Uebrigen „alles fein sanft und angenehm in die beliebte Hallische Liederey“ übergehe. Ueber die sogenannten

13) Horatius Bentivoli, rectius Orazio Benevoli, 1602 – 1672, päpstlicher Kapellmeister in Rom, komponirte viele Messen, z. B. eine 16stimmige „in angustis pestilentiae“.

14) Mescolanza = „eine kurtzweilige Music, darinnen Gutes und Schlimmes mit Fleiſs unter einander vermischt wird.“

Digitized by Google

„Choralfugen“, welche der Hälfte, vor der ein hundert ein und sechszigsten Seite stehenden Choräle vorausgehen, und in einer etwa 8 Takte langen Durchführung der ersten Melodiezeile bestehen, äußert er sich nur allgemein in Hinsicht des Gebrauchs, zu dem sie dienen sollten, ohne sich über den speziellen Werth oder Unwerth auszulassen. Die Annahme, das Buch sei ein Autograph des Verfassers, weist er in Hinblick auf die nicht wenigen Schreibfehler ab.

Nächstdem sind es C. v. Winterfeld und Prof. Ph. Spitta, die des Buchs gedenken, der Erstere (im „Evangelischen Kirchengesang“) unter längerem Verweilen absichtslos den Grund zu einem spätern Irrthum legend, der Andere in nur gelegentlicher Anmerkung nicht ohne mit wenigen Worten einen Fingerzeig über die Art, wie das Tabulaturbuch entstanden sein könne, zu geben.

Zweck dieser Zeilen ist, auf jenen Irrthum hinzuweisen und die gegebene Andeutung weiter zu verfolgen.

C. v. Winterfeld weist*) aus den aufgenommenen Melodieen und ihrer äußeren Anordnung nach, dass von Seite 161 an der Nürnberger Orgelmeister, welcher i. J. 1706 starb, keinen Theil mehr an dem Buche gehabt haben könne, da das Hallische Gesangbuch, dem die betreffenden Melodieen entlehnt sind, erst später erschien. Dann wendet er sich zu der 1sten Hälfte, indem er die Choralfugen beschreibt, über des Meisters Begleitungsart der Choräle seine Vermuthungen aufstellt und, gestützt auf die Harmonisirung der alten Choräle, des Setzers und seiner Zeit Verhältniss zu den Kirchen-Tonarten feststellt. Hierbei gelangt er freilich zu einem andern Resultate als Zelter, der von der umgestaltenden Bewegung, welche durch die Entwickelung der Harmonie das System der alten Tonarten ergriff und, durch Jahrhunderte sich fortsetzend, erst mit der vollendeten Ausbildung des modernen Systems aufhörte, nicht die gebührende Notiz nahm. — Ueber die Choräle, deren Melodieen überall ein bezifferter Bass beigegeben ist, sagt C. v. Winterfeld:

„Ob Zwischenspiele dabei haben angewendet werden sollen, ist nicht angezeigt; über die Schlusstöne der einzelnen Melodiezeilen sind nur die (jetzt) gewöhnlichen Ruhezeichen gesetzt**). Dennoch dürfen wir vermuthen (!), dass Pachelbel sich ihrer bedient haben werde, doch so, dass bei ebenmäßigen Zwischenräumen von einer Zeile zur andern, sie das Orgelspiel nur in stetem Fluss erhielten, ohne den Gesang störend zu unterbrechen, noch eine besondere Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.“

Und bei der Rekapitulation am Schlusse des Abschnitts (S. 644):

„Bei Begleitung des Gesanges der Gemeinen ordnet er (Pachelbel) sich den Bedürfnissen derselben unter, doch scheint (!) es, sein Spiel habe sich dabei nicht auf die Begleitung allein beschränkt, sondern auch

*) Ev. Kirchengesang, II, 636 u. ff.

**) Meistens stehen auch die vormals üblichen Tacktstriche dabei.

Digitized by Google

Ruhepunkte des Gesanges zwischen einzelnen Zeilen, zwischen den Stollen, zwischen Auf- und Abgesang, mit frei und augenblicklich erfundenen, doch die Ebenmäſsigkeit des Ganzen nicht störenden Zwischenharmonieen ausgefüllt."

Man mag nun die Choräle der 1sten Hälfte unseres Tabulaturbuchs von einer Seite betrachten von welcher man will: nirgends ergiebt sich auch nur der leiseste Anlass zu allen den „Vermuthungen", welche der verdiente Schriftsteller vorsichtig aber mit einer unverkennbaren Selbstüberredung ausspricht. Vielleicht irren wir nicht, wenn wir darin seine Ansichten von dem Zwischenspiel überhaupt ausgedrückt finden. Er fühlte beim Anblick der von einem Organisten direkt für den Gebrauch geschriebenen, von einem Organisten benutzten Choräle die Unentbehrlichkeit der Zwischenspiele, die Nothwendigkeit, das Orgelspiel durch sie in stetem Fluss zu erhalten, und indem er dieses ausspricht, das Maſs und die Haltung, die nach seiner Ansicht das Zwischenspiel haben soll, genau beschreibt, macht er unwillkürlich einen Andern zum Träger seiner eigenen Gedanken, und vindizirt dessen Praxis, was er anderthalb hundert Jahre später theoretisirte. — Wie gesagt, die Choräle enthalten nicht das Geringste, was ihn dazu berechtigte, gerade bei Pachelbel zuerst und in dieser Weise der Zwischenspiele zu gedenken. Halbe und ganze Schlagnoten und längere waren damals die gewöhnliche Choralschrift; auch die Ruhepunkte finden sich schon zwanzig Jahre früher im Gebrauch*). So widerlegt es sich ebenfalls von selbst, wenn er jene „Acht Choräle zum Präambuliren", welche Pachelbel 1693 zu Nürnberg herausgab, heranzieht, um aus den darin enthaltenen Zwischensätzen den Beweis für die Anwendung von Zwischenspielen von Seiten Pachelbel's beim Gemeindegesange herzuleiten. Solcher Zwischensätze bedient sich schon der berühmte, i. J. 1654 verstorbene S. Scheidt in seinen Choral-Vorspielen. Setzt nun aber C. v. Winterfeld hinzu: wie der Meister hier — bei den Chorälen zum Präambuliren —, wo es sich blos um das Spielen handelte, ausgedehntere Zwischenspiele eingeflochten, so habe er in dem Tabulaturbuche durch die kurzen Vorspiele zugleich das Maſs für die Zwischenspiele bei der Begleitung des Gemeindegesanges andeuten wollen, so liegt das Willkürliche und Haltlose solcher Auslegung auf der Hand: denn jene „Choräle" sind ausdrücklich zum „Präambuliren" und nicht zur Privat-Unterhaltung der Organisten bestimmt, ihre Anwendung beim Gottesdienst müsste also, wenn von Winterfeld's Meinung von der Absicht des alten Meisters die richtige wäre, nothwendigerweise zur Anwendung von längeren Zwischenspielen führen.

Was nun der berühmte Schriftsteller nach seiner Weise vorsichtig mit „wir dürfen vermuthen" oder „es scheint" einleitet, ist man-

---

*) Man sehe Neander's „Glaubens- u. Liebes-Uebung." 1683.

Digitized by Google

chem seiner Nachgolger zur zweifellosen Thatsache geworden. In der „Geschichte des Kirchenliedes und des Kirchengesangs“ von Koch — einem höchst fleifsig und besonders in dem, was das Kirchenlied betrifft, mit ausgebreiteter Sachkenntniss bearbeiteten Buche — heifst es Seite 506 des 2ten Theils der 2ten Auflage:

„Johann Pachelbel beschränkte sein Orgelspiel nicht blos auf die Begleitung des Gesangs allein, sondern füllte mit demselben auch Ruhepunkte des Gesangs zwischen einzelnen Zeilen, zwischen Auf- und Abgesang u. s. w. durch frei und augenblicklich erfundene, die Ebenmäfsigkeit des Ganzen nicht störende Zwischenharmonieen aus.“ (Man vergleiche das zweite der obigen Citate.)

Somit hat sich also Pachelbel der Zwischenspiele ohne alle Frage bedient, trotz des v. Winterfeld'schen „es scheint“ und der Abwesenheit eines jeden Grundes für dieses „Scheinen“ im Tabulaturbuche! Die Stelle aber, welche sowohl Koch, als v. Winterfeld diesem Gegenstande in ihren Werken geben — es geschieht bei Pachelbel der Zwischenspiele zum ersten Male Erwähnung — lässt noch die Meinung durchleuchten, Pachelbel habe die Zwischenspiele eingeführt, und ihm hätte man die Erfindung derselben zu verdanken — wofür denn im Tabulaturbuche am allerwenigsten Halt oder Anlass zu finden ist.

Um nun diesen Gegenstand hier so weit zu führen, als augenblicklich möglich ist, möge noch Folgendes hinzugefügt werden:

Pachelbel kann, als er i. J. 1695 nach seiner Vaterstadt Nürnberg zurückkehrte, den Gebrauch der Zwischenspiele als ein Bestehendes oder als ein sich allmälich Herausbildendes vorgefunden und demselben sich angeschlossen haben. Spuren in den Nürnberger Gesangbüchern von Saubert (1677) und Feuerlein (1690), vorzugsweise in den von gleichzeitigen Nürnberger Musikern mehr lied- als choralmäfsig gesetzten Melodieen, deuten darauf hin, dass es den Gemeinden nicht ungewohnt war, die Pausen zwischen den Zeilen durch die Orgel ausgefüllt zu sehen. Sind diese Pausen allerdings durch den Rhythmus des Satzes bedingt, so würde der Komponist einer neuen Melodie es doch schwerlich unternommen haben, sie, wie in den nachfolgenden Beispielen bei NB., harmonisch auszufüllen, hätte er damit der Gemeinde etwas Ungewohntes zu bieten geglaubt.

J. C. Wecker.

NB.

Meine Seele Gott er - hebt

Digitized by Google

J. C. Wecker.

NB. etc.

Schaue, Je - su schau vom

NB.

Himmel etc.

Es mag dem Leser überlassen bleiben, welche Bedeutung er diesen Beispielen beilegen will!

Der zweite Punkt, welchen wir hier zur Sprache bringen wollten, betrifft die Entstehung des Pachelbelschen Tabulaturbuchs.

Zelter und von Winterfeld halten es für eine Arbeit des Orgelmeisters, die zur Herausgabe, oder doch zur Verbreitung bestimmt war. Der ausführliche Titel klingt ja ganz danach! Dennoch bezweifeln wir die Richtigkeit jener Annahme. Die Handschrift scheint vielmehr eine von ziemlich ungeübter Organistenhand zum praktischen Gebrauche angelegte Sammlung zu sein, wobei Pachelbel vielleicht nicht den geringsten persönlichen Antheil nahm. Schwerlich ist ihm das vorliegende Exemplar unter die Augen gekommen, sonst würde er für die Verbesserung der zahlreichen und mitunter bedenklichen Schreibfehler, wie z. B.

gesorgt haben.

Das meiste Bedenken gegen eine direkte Abstammung der Sammlung in dieser Form von Pachelbel erregt ein Umstand, auf welchen zuerst durch Prof. Spitta („J. S. Bach," I, S. 120) aufmerksam gemacht wird, indem er bemerkt, dass die beiden Choralfugen „In dich hab ich gehoffet, Herr" und „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" nur abgekürzte gröſsere Choral-Arbeiten seien. Diesen Fingerzeig weiter benutzend, erwiesen sich auch die folgenden Sätze als die, oft sehr ungeschickt abgeschlossenen ersten 8 oder 10 Takte von ausgeführten Choralvorspielen:

Ach Herr, mich armen Sünder.
Christe, du Lamm Gottes.
Da Jesus an dem Kreuze stund.
Dieſs sind die heiligen zehn Gebot.

Digitized by Google

Ein feste Burg ist unser Gott.
Es woll uns Gott genädig sein.
Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod.
Komm, heiliger Geist, Herre Gott.
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.
Nun komm der Heiden Heiland.
O Lamm Gottes, unschuldig.
Vater unser im Himmelreich.
Wenn mein Stündlein vorhanden ist.
Wir danken dir, Herr Jesu Christ.
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.

Damit wäre die Herkunft von 17, also dem sechsten Theil der vorhandenen 80 Sätze als eine vom Komponisten nicht nothwendig direkte nachgewiesen. Ihre Anzahl dürfte sich vermehren mit unserer zunehmenden Bekanntschaft mit den Arbeiten Pachelbel's, die wir schwerlich bereits sämmtlich kennen. Gewiss ist, dass alle die Stücke im „Tabulaturbuche“ mehr oder minder durch etwas Unfertiges und eine gewisse Gewaltsamkeit in der Herbeiführung des Abschlusses auf eine ähnliche Herkunft schließen lassen.

Willkürliche Abkürzungen durch fremde Hand waren übrigens in jener Zeit nichts Ungewöhnliches. Es kommen in den Sammlungen damaliger Liebhaber noch ganz andere Veränderungen, als die erwähnten, vor, wie Bedürfniss oder Geschmack sie dem Sammler nahelegten. Man nahm, unter Hinweglassung der fugirten Einleitung, den durchgeführten Cantus firmus allein auf, wodurch denn manche Abänderung im ersten Takte nothwendig und das Wiedererkennen des Stücks erschwert wurde, oder begnügte sich, umgekehrt, mit der Einleitung allein, wie unser Sammler es that. Selbst tonische Abweichungen im Motiv, rhythmische Verlängerungen und Verkürzungen im Cantus firmus, Zusammenstückelungen einzelner Abschnitte zu einem neuen Vorspiele u. s. w. kommen vor, so dass von dieser Seite her gegen unsere, von Winterfeld abweichende Annahme sich nichts einwenden lässt, welche überdies noch in dem Umstande eine Unterstützung findet, dass von den vorhandenen 160 Chorälen, welche den Hallischen Melodieen vorausgehen, nur die Hälfte mit Choralfugen versehen ist. Pachelbel würde schwerlich diese Lücken gelassen und auf den Titel gesetzt haben „samt angefügten Choralfugen durchs ganze Jahr.“ Ein Sammler schreibt wohl den Titel zuerst, der Komponist aber zuletzt.

Wir glauben nicht hiermit die Sache gänzlich in die richtige und unbestreitbare Ordnung gelegt zu haben. Ein etwa noch aufzufindendes zweites und besser geschriebenes Exemplar des Buchs kann Alles umgestalten. Es wurde hier nur auf das, was nach unserer Meinung Irrthümliches aus dem jetzigen „Unicum“ herausgelesen worden war, auf-

Digitized by Google

merksam gemacht, die Berichtigung oder Bestätigung des Einen wie des Andern muss späteren Forschungen aufbehalten bleiben. —

Die Kantoren und Organisten in Sonnenwalde im 16. und 17. Jahrhundert.

In einem Orgeltabulaturbuche von 1583 (Johann Rühling, gedruckt in Leipzig bei Joh. Beyer. Königl. Bibl. Berlin) fand ich auf den Vorblättern des eingebundenen Buches interessante handschriftliche Notizen über die Folge der Organisten und Kantoren in „Sonnenwaldt" (das heutige „Sonnenwalde", gräflich Solms'sche Standesherrschaft im Kreise Luckau des Regierungsbezirks Frankfurt a./O.). Die kurzen Notizen lassen uns immerhin einen Blick in die alten Verhältnisse werfen und auch hier ist wieder deutlich zu erkennen, wie alles, was Kunst betraf, im 17. Jahrhundert abwärts ging. Im 16. Jahrhundert nährte die Stelle ihren Mann, während im 17. Jahrhundert er noch Schreiber sein musste und seine Existenz gleichsam von aller Leute Tisch zusammensuchen. Ich lasse die Notizen genau in der Orthographie des Originals folgen:

„Anno 1584 den Donnerstag 18 vor pfingsten ist Adam Rühling succetiret Michael Natus von Finsterwalde. —*) Anno 1586 den Dinstag vor Michaelis ist nach Michael Nato Cantor worden Fridericus Schmuzer von der Newenstadt an der Aisch. — Discessit hinc Ester Wertum ... (verklebt) ad functionem scholasticam (am Rande: ao. 91 Vehri stylo) eo ipso hic scil: Martis ante festum Michaelis, quo ante quiquannium nos accessent. — Cujus successor fuit Balthasamus Tzsceppen ... (verklebt) Sonne Waltensis 11tie Octobris ao 91 nouo stylo. — Huic functionem scholasticum suscipiensi successit Christophorus Schillingus Fribergensis ao 1593 circa festu Trinit. — Nach diesem kombt anno 1598 Johannes lehman von Schönewaldt bey der Dahme gewesener Cantor zur Dahme**), uf Michaelis. Nach dem aber er Pfarrherr zu Schönewaldt alhier worden, ist an seine statt gesetzt Theodorus Gomolis Sonnen-Waltensis ao 1599. — Als dieser den 6. Decemb: ao 1611 durch ein seliges stündlein abgefordert ward succedirt ihm Joachimus Könning von Stetin aus Pommern. — Nach dem aber dieser zu Baruth Cantor worden, ist an seine statt zum Substitutus gesetzt worden Georgius Henckelius Sonnewaldensis den 13. Decembris S. N. ao 622. Alfs aber auch dieser zum Diacono alhie in Sonnewaldt vocieret v. beruffen worden, Ist ihm succediret Matthaeus Weberus Sonnewaldensis den 7 Julij 1624. circa Dom. 6. Trinitatis. — Nachdem aber dieser denungen Herrschafft

*) Nach jedem Strich folgt eine andere Hand und scheint sich der jedesmalige Kantor selbst eingeschrieben zu haben.

**) Dahme liegt in der Mark Brandenburg im Kreise Jüterbock-Luckenwalde.

Digitized by Google

zur Rar... (verklebt) preceptor worden, ist ihm Adamus Plucotomus von Strausburgk aufs dem Morgl succediret, von fafsnachten ao 1628. Zeuget ab Michaël 1628. alfs er nacher Strausburgk zum Schulmeister dernifskoriret(?) worden, Diese succediret in Weinnachten is 28. Johannes Lehmannus Wolmirstadensis, zeuget ab vor Pfingsten 1629. Nach diesem kombt nach Pfingsten Christophorus Beccrus."

Auf dem letzten angehängten Blatte liest man Folgendes:

„Auf gnedige anordnung des Hochwolgebornen Grafen vnnd Herren Herren Johan Georgen Grafen zu Solms, Herren zu Mintzenberg & wildenfels-Sonnenwaldt, Baruth, vnd Pouch etc. vnsers gnedigen Herrn, ist im 1626 Jhare, das neue Positiv, durch Bartell Richtern Bürgern vnnd Orgelmachern zu Luckau gefertiget, vnnd in den Pfingstfeiertagen durch Christoff Gretscheln von Lauenstein, Gräflichen Kornschreiber, alhier zum ersten beschlagen worden. Als aber dieser bald hernach abgehegen, ist ihm succediret Petrus Kühne von Pirna bey Torgau gelegen, ward vor einen Organisten vnnd im Ambt vor einen Copisten angenommen, hatte neben seiner bestallung seine kost zu hofe. Die bürgerschafft vnnd eingepfarten Dörffer willigten ihm ieder des Jhars 2 gl. Zulage, welches sie quertals weise iedes mall mit 6 gl. ablegen wollen. Doch so lange ein Organist drauf gehalten vnnd es beschlegen wirdt, würde es aber stehen bleiben, wollen sie zu der anlage vnuerbunden sein. Actum den 5 Novembris Anno ut supra. (Folgen wieder andere Handschriften:) Diesem succedirte Weihnachten ao 1627. Georgius Liebisch von Torgau, war auch Kornschreiber darneben bifs uf Weihnachten 1632. — Von Anno 1632, weill vnser Gne. Grafen eodem ao. als Grafe Hanfs Georg zu Prage den 4/14. February, Graf Heinrich Wilhelm zu Schweinfurt den 20/30 Martii todes verblich, Graff Friedrich aber Ao. 1635 zu Strafsburg den 15 Septem. in Gottseliglich entschlaffen, ist dieses Positiv bey dieser trawer zeit nicht viel beschlagen word. Anno 1635. ward Daniel Wagner zum Organistn angenommen, welcher zu Weifsag Praeceptor war, muste alle Sonnabend zuvor hereiner kommen, vnnd absetzen was zu singen war, zog ab, wegen der grofs beschwer Anno 1636.

Anno 1637 wurd angenommen Martinus Rudolphi von Halle, war zugleich beim Herrn Hausslmann (?) Godtfried von Wallerfsdorff Schreiber, hatte seinen Tisch auch aldar. Vnnd die 20 Gl. von den bürgern vnd Pawren. Zeucht nach Jefsen*) Ao. 1640 umbs neue Jahr. — Anno 1719ten Jahres mit GOTT glücklich erlebt Johann Beyer zu Leipzig, organ. M. Instrumento: Zeucht nach Jefsen."

Eitner.

*) Sollte dies die Stadt an der Schwarzen Elster im Kreise Schweinitz des Regierungsbezirks Merseburg sein?

Digitized by Google

Zur Musikbeilage.

Nr. 5. Der lentz, ist aus dem berliner Liederbuche (Manuscr.). Das Nähere ist bereits Seite 74 mitgetheilt. Nr. 7. „O Herr und got, der sabaoth.“ Meines Wissens ist diese Melodie noch nirgends wieder abgedruckt und sie verdient gewiss eine Kenntnissnahme, denn sie ist nicht nur, von der melodiösen Seite aus betrachtet, von reizender Erfindung, sondern auch formell ein kleines Meisterwerk, und es ist zu verwundern, dass sie so gar keine Verbreitung gefunden hat, oder wahrscheinlich anfänglich so verbreitet war, dass ein Abdruck der Melodie den Herausgebern von Kirchenliedern ganz überflüssig erschien. Wackernagel setzt den Druck des fliegenden Blattes in's Jahr 1523 (vide Bibliographie pag. 46), doch ist dies nur eine Muthmafsung Wackernagel's. Der Text des Liedes kommt, nach Herrn Bode's Mittheilung über dieses Lied, in folgenden Liederbüchern vor: Salminger'sches Gesangbuch von 1537 und 1538, das Zwick'sche Gesangbuch von 1540 und das Züricher Gesangbuch von 1570. Ueber die Korrektheit des Abdruckes der Melodie könnte man einige Zweifel erheben, wenn man die Wiederholung des 1. Theils der Melodie mit dem Anfange vergleicht, doch glaube ich, dass es damit seine Richtigkeit hat, denn sonst würde der erste Theil nicht noch einmal ausgeschrieben, sondern einfach mit einem Wiederholungszeichen versehen worden sein. Was nun den Ursprung der Melodie betrifft, so ist sie auf keinen Fall zu dem vorliegenden geistlichen Texte erfunden worden. Man betrachte z. B. die 6. Zeile „gnad, dass wir selig werden.“ Meiner Beurtheilung nach muss der Text der Melodie angepasst worden sein und liegt uns wahrscheinlich die Melodie eines weltlichen Liedes vor, wie dies in damaliger Zeit nichts Seltenes war. Welchem Text die Melodie aber ursprünglich angehörte, habe ich noch nicht auffinden können. Herr Bode äufsert sich noch über das schnelle Verschwinden der Melodie und glaubt, dass dies wohl dem Umstande zuzuschreiben sei, weil das Gedicht gleiches Versmafs mit der sehr verbreiteten Kirchenmelodie „Durch Adams fall ist ganz verderbt“ hat. — Der dreistimmige Satz von Ockeghem (Okeghem, Okenheim) Nr. 8, ist dem Walther'schen Liederbuche entnommen, welches in einem der nächsten Monatshefte angezeigt und beschrieben werden wird. Noch sei bemerkt, dass der Name im beiliegenden Drucke fehlerhaft ist und nicht Ockegheim heifsen soll. Das Manuscript bietet im Lesen so manche Schwierigkeit, die erst durch eine längere Uebung zu überwinden ist, und als ich daher den Satz druckfertig machte, glaubte ich noch obige Lesart festhalten zu müssen.

Eitner.

Digitized by Google

Recensionen.

Bouwsteenen. Tweede Jaarboek der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis 1872—1874. Gedrukt voor de Beschermers en voor de Leden doch wijders niet in den Handel. Stoomdrukkerij Loman, Kirberger & van Kesteren. gr. 8⁰ X und 270 pp.

Das im Jahre 1872 erschienene erste Jahrbuch wurde in den Monatsheften im IV. Jahrg., Beilage Seite 52, besprochen, und was dort über den Inhalt gesagt wurde, gilt auch für das 2. Jahrbuch, denn es ist diesmal erst recht ein biographisches Lexikon aller jemals mit Nordniederland in Verbindung gekommenen Tonkünstler, Musikfreunde, Sänger etc. etc. Man hat diesmal den Fehler der Unübersichtlichkeit dadurch zu umgehen gesucht, dass man eine Namenliste mit einem abgekürzten Zeichen der Thätigkeit des Genannten an den Anfang gestellt hat. Viel ist dabei jedoch nicht gewonnen, denn da die Seitenzahl fehlt, wo Ausführlicheres über den Autor zu finden ist, so wird man nie recht heimisch in dem Buche. Man hat die Namenliste diesmal auf die hübsche Zahl von 2284 gebracht und gebührt das Hauptverdienst wieder dem Sekretär der Gesellschaft, Herrn Dr. J. P. Heije, der trotz seines vorgerückten Alters und steter Kränklichkeit das vorgesteckte Ziel mit jugendlichem Eifer und zäher Ausdauer zu erstreben sucht. Die Anordnung des umfagreichen Materials ist folgende:

1. Namenliste, mit einem Nachtrage und Verbesserungen (Seite 1—76). 1ª. Biographien über Komponisten, Tonkünstler (Tonkunstenaars), Kunstfreunde und Theoretiker (Schrijvers over Muziek), Seite 77—162. 2. Orgeln, Organisten, Glockengieſser, Glockenisten etc. (Seite 163--178). 3. Instrumentenmacher. 4. Kirchensänger. 5. Musikdrucker und Verleger (92 Namen und Firmen) Seite 179—183. 6. Portraits, 27 Namen. 7. Medaillen und Gedenkmünzen. 8. Verschiedenes (Verscheidenheden) Seite 184—229. Letztere Abtheilung besteht aus Aktenstücken, Rechnungen, alten Katalogen, biographischen Notizen, Liederbüchern mit Index u. a. 9. Katalog der Bücher auf der Bibliothek der Gesellschaft für Nord-Niederlands Musikgeschichte (800 Nrn.) und 10. Namenliste der Mitglieder, Beschirmer und korrespondirenden Mitglieder. Die wichtigsten Abschnitte sind die unter 1ª und 8. Das Jahr 1800 bildet den Abschluss der Forschungen. Wir müssen den Herrn Mitarbeitern des Jahrbuches das Zeugniss geben, dass sie mit unermüdlichem Fleiſse gearbeitet und eine Masse an Material ans Tageslicht geschafft haben, die staunenswerth ist. Auſser Herrn Dr. Heije nennen wir noch die Herren Boers, W. Moll, G. A. Fokker, J. Ter Gouw, C. Kramm, A. J. A. van Lanschot und A. D. Loman, welche an der Herstellung des Jahrbuches gearbeitet haben. Ausführliche biographische Artikel sind besonders über Cornelius Schuyt, Peter Sweelinck, David Mostart und über die sehr zweifelhaften Nordniederländischen Autoren

Digitized by Google

Simon de Quercu (unter Eijken) und Lupus Hellinck aufgenommen. Die Herrn Verfasser dieser letzten Artikel gestehen zwar selbst die Zweifel ein über die nordniederländische Angehörigkeit der beiden Autoren, doch sind dieselben meiner Meinung so stark, dass die beiden Autoren gar nicht in das Jahrbuch aufgenommen werden konnten, wenn die Herrn Verfasser nicht in den Verdacht kommen wollen, Anectionsgelüste zu zeigen, die wohl politisch durch die Zeit vergessen und verwunden werden, doch in der Wissenschaft nie ungestraft hingehen können. Simon de Quercu ist und bleibt ein Brabanter und Lupus Hellinck wird wohl ebenfalls ein Belgier sein, wenn wir auch noch nichts Definitives über ihn bestimmen können. Die Annahme Fétis, ihn kurzweg als einen Deutschen zu bezeichnen, ist ganz unmotivirt, denn in Ott's Liedersammlung von 1544, worauf er sich bezieht, kommen Komponisten aller Nationen vor, die sich damals um die Palme stritten. Ambros im 3. Bande seiner Musikgeschichte (Seite 263 ff.) giebt über die verschiedenen Lupus und Lupi einen sehr werthvollen Beitrag; doch auch er gesteht ein, dass man von einer Klarlegung der Autoren, die den Namen Lupus tragen, bis jetzt noch ganz abstehen müsse. Ich möchte übrigens bei der Gelegenheit auf die Messensammlung von Tylmann Susato, 1545 und 1546 (3 Bände) aufmerksam machen. Hier steht auf dem Titel des 2. Buches der Name: „Joan. Lupo hellingo“ (meines Wissens kommt diese Zusammenstellung nur hier vor) und wäre vielleicht doch der „Joannes Lupi“ und „Lupus Hellinck“ ein und dieselbe Person. Da aber die alten Herausgeber von Musiksammlungen darin gar nicht zuverlässig sind, so kann selbst die obige Angabe für uns nicht absolut bestimmend sein. Dem Herrn Verfasser des Artikels: Lupus Hellinck, in dem Jahrbuche, können wir übrigens den Trost geben (Seite 98), dass wir seinen „Jammer“ zu stillen im Stande sind, denn die Messenbücher sind in Deutschland mehrfach vollständig vorhanden, so in Berlin, Danzig, Elbing, Kassel und auch in Upsala. Noch möchten wir uns in Betreff der äußeren Einrichtung der Jahrbücher die Bemerkung erlauben, dass die Kolumnen- oder Seiten-Titel weit mehr ihrem Zwecke entsprechend wären, wenn statt der 264maligen Wiederholung der Worte „Bouwsteenen. Muziekgeschiedenis“ der Inhalt der jedesmaligen Seite angezeigt wäre. Diese Einrichtung erleichtert das Nachschlagen ungemein.

George Becker: La musique en Suisse depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du 18. siècle. Notices historiques, biographiques et bibliographiques, recueilles par . . . Genève F. Richard. Paris, Sandoz et Fischbacher. 1874. kl. 8°. 190 pp.

Vorliegende Arbeit erschien vor einiger Zeit bruchstückweise in einem Genfer Tageblatte. Der Herr Verfasser hat ihr in der jetzigen Gestalt eine größere Abrundung gegeben, sie mit vielfachen Zusätzen versehen und 3 Tonsätze (Ludwig Senfl: Ich soll und muss ein Bulen

Digitized by Google

haben, 4stim., aus Publikation Bd. 1, das Kyrie von Gregor Meyer, aus Bellermann's Mensuralnoten und ein vierstimmiges Lied „Tousiours le ciel noir-ci“ nebst vollständigem Text, aus „Poésie de l'alliance perpetuelle entre deux nobles et chrestiennes villes franches, Berne et Genève, faite l'an 1558“ etc. composée par Jacques Bienvenu) hinzugefügt. Den Anhang bildet ein Verzeichniss von Werken des 16. und 17. Jahrhunderts im Besitze des Verfassers. Das Hauptverdienst der kleinen Arbeit besteht darin, dass es die neuerdings auf dem Felde der Musikgeschichte veröffentlichten und vielfach zerstreuten Arbeiten benutzt und sie in geschickter Weise verwerthet hat. Wir hätten nur den Wunsch zu äufsern, dass die betreffenden Werke genannt oder genauer verzeichnet wären, so dass auch dem weniger Eingeweihten die Gelegenheit geboten würde, Kenntniss von den Werken zu nehmen. Die ersten Kapitel handeln über die Klöster in der Schweiz; daran schliefsen sich Biographien der bedeutendsten älteren Komponisten an; weiterhin werden auch den jüngeren Tonkünstlern einige Worte gewidmet. Besonders reich ist die Arbeit an bibliographischen Notizen, und hätten dieselben noch einen weit höheren Werth, wenn der Herr Verfasser die Titel ausführlicher und typographisch genau, nebst kurzen bibliographischen Beschreibungen gegeben hätte, wie es hin und wieder theilweis geschehen ist.

Mittheilungen.

* Hymnologen sei ein Manuscript auf der Universitäts-Bibliothek in Breslau empfohlen (I. Q. 113. 8°.), welches eine Sammlung geistlicher Lieder mit und ohne Musik enthält. Die Schrift gehört dem 17. Jahrh., doch die Lieder selbst oft sehr frühen Zeiten an. Hoffmann von Fallersleben hat das Manuscript bei seiner Geschichte des deutschen Kirchenliedes mehrfach benützt, von der musikalischen Seite aus scheint dasselbe aber noch wenig Beachtung gefunden zu haben.

* Caecilia, Organ für katholische Kirchen-Musik. No. 5 und folg. enthalten den Originaltext nebst deutscher Uebersetzung mit vielfachen Noten von Calliopea legale per Maestro Giovanni Anglico Octobi Carmelita, nach der Copie des Herrn Edmund de Coussemaker (Histoire de l'harmonie au moyen age, p. 295) von Raymund Schlecht.

* Pergament aus alten Missalen (Manuscr.) in grofsem Format offerirt in ansehnlichen Quantitäten die Buchhandlung von J. Lissners in Posen.

* Im Auftrage des Vorstandes mache ich hiermit den Mitgliedern bekannt, dass die nächste halbjährige Versammlung auf den 10. October (Sonnabend) anberaumt ist und Abends 8 Uhr, Charlottenstr. 65a pt. in der Weinhandlung von W. Rubin stattfindet. Vorlagen: 1) Rechnungslegung über die Monatshefte, 2) Wahl von Ehren- und korrespondirenden Mitgliedern. Anträge von auswärtigen Mitgliedern sind an eins der Vorstands-Mitglieder zu richten. Die Anfertigung des Aufnahme-Diploms, welches mit dem Portrait Ludwig Senfl's geschmückt sein wird, ist bis dahin wahrscheinlich vollendet und kann zur Ansicht vorgelegt, resp. zur Versendung gelangen.

Berlin, im September 1874. Der Sekretair

Rob. Eitner.

* Hierzu eine Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

Digitized by Google

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VI. Jahrgang.
1874.

Preis des Jahrganges 3 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 3 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Eine Handschrift von Egidius Tschudi*).

In der Zeitschrift „Iduna und Hermode“ von Gräter (Jahrgang 1814, Literatur-Beilage Nr. 12, Seite 45—47) ist ein Musikbuch beschrieben, welches sich Tschudi einstmals selbst angelegt hat und jetzt auf der Stiftsbibliothek in St. Gallen (Schweiz) aufbewahrt wird. Es besteht aus 193 mehrstimmigen Tonsätzen, geistlichen und weltlichen Inhalts mit deutschen, lateinischen und französischen Texten von den verschiedensten Komponisten gesetzt. Begierig, diese interessante Sammlung kennen zu lernen, wandte ich mich an die Bibliotheks-Verwaltung in St. Gallen und erhielt das Buch auf einige Wochen zur Benützung. Die kurze Beschreibung in der Iduna über die Sammlung, liefs auf das Musikalische gar keinen Schluss ziehen und leider, der Schreiber des Artikels versteckte unter der Kürze seine Unkenntniss, denn was erhielt ich aus St. Gallen? Das Discant-Stimmbuch einer mehrstimmigen Sammlung Gesänge, dem zwar noch die Altstimme angebunden ist und schliefslich auch noch die V. und VI. vox sich anschliefst, aber Tenor und Bass fehlen. Ich wandte mich sogleich an den dortigen Herrn Bibliothekar, um ihn zu bewegen, nach den fehlenden Stimmen nachzuforschen, doch vergebliches Suchen, sie sind verloren und das Vorhandene ist fast werthlos. Trotzdem schlug ich aus dem Fragment so viel Kapital als möglich war, und lege dies hier zum allgemeinen Besten auf Zinsen.

*) Tschudi war ein Schweizer und lebte von 1505—1572. Er bekleidete politische Aemter und war ein fleifsiger Büchersammler.

Digitized by Google

Tschudi lebte so recht mitten in dem geistigen Treiben der damaligen Zeit und was er uns giebt, ist verbürgte Wahrheit, die er mit eigener Hand der Nachwelt aufbewahrt hat. Seine Handschrift ist klein, gedrängt, aber von wunderbarer Klarheit und Zierlichkeit. Wie groſs muss seine Liebe zur Sache gewesen sein, um mit solcher Beharrlichkeit so starke Bände zu kopiren. Das Format ist das bekannte klein quer Quart. Die Gesänge sind numerirt und zählen von 1—215, doch sind so viel Nummern unausgefüllt, dass nur 193 Gesänge vorhanden sind. Die Texte sind theils unvollständig und nur durch die Anfangsworte bezeichnet, theils ist die erste Strophe mitgetheilt. Dies ist schon ein kleiner Gewinn und ich theile von den Letzteren die wenigen Gedichte mit, die unbekannt sind, oder von denen wir nur aus musikalischen Sammlungen die Anfangsworte kennen.

Nr. 69. Ach werder mund, von dir ist wund
mins hertzen grund, möcht ich vnd kund,
wünschen die stund, die mir glück gund,
vnd dich enzundt vnd des verbund,
dz ich gnad fund bi dir, so wër min hertz gesund.

Die Orthographie gebe ich getreu nach dem Original. Ueber jedem Tonsatze ist die betreffende Tonart verzeichnet und zwar sowohl mit der griechischen, als der späteren Bezeichnung von primus tonus, secundus tonus etc.

Nr. 153 von Jacobus Obrecht:
Ein frölich wesen hab ich userlesen,
vnd sich mich vm, wo ich hin kum
in frömbde land, wirt mir bekannt
mer args, denn gůtz; durch senes flůts,
glich für als vernd vff dieser erd,
tu ich mich selbs erkennen.

Denselben Satz, mit 3 Strophen Text, findet man in einem Manuscript, Orgeltabulaturen enthaltend, von Kleber 1515 geschrieben, auf der Kgl. Bibliothek in Berlin (musik. Abtheilung Z. 26 in fol.).

Nr. 72. Müterli sih, bin off der bulschafft beliben,
min allerliebstes müterlin,
mir ist min bubli vſgetriben,
o we, liebe mûter, mir ist also wee.
„Töchterli wärst du daheimen beliben,
min allerliebstes töchterlin,
so wër dir din bubli nit vſgetriben.“
O we, liebe mûter, mir ist also wee.

Meines Wissens ist uns auch der Text zu dem vielfach benützten Gedichte: „Fors seulement,“ unbekannt. Die Handschrift theilt auch davon eine Strophe mit, die ich wörtlich kopire:

Nr. 46. „Fors seulement la mort sans mil aultre attente (sans mil)

Digitized by Google

de reconfort soubz doloreuse tante. Ay pris se iour despitieuse demeure comme celuy que desole Prochain de nuy et loing de son attente."

Unter Nr. 193 steht aber folgender Anfang:

„Fors seulement lattente que ie meure", 5 voc. ohne Autor. Es scheint also zwei verschiedene Gedichte mit gleichem Anfange zu geben. Auch von einem oft benützten lateinischen Gedichte findet sich der 1. Vers vor, von dem wir nur 2 Worte kennen:

Nr. 29. „Fortuna desperata, quae te dementia coepit Solemūr contrariis."

Französische Gedichte, aus späterer Zeit, von Willaert, Petrus de la Rue und Leo Papa Decimus u. a. komponirt, finden sich noch 17 mit der 1. Strophe vor.

Von Adam de Fulda befinden sich drei Lieder in der Handschrift, 1) das bekannte: „Ach hilf mich leid", 2) „Ach Jupiter hetstu gewalt" und 3) „Apollo aller kunst ein hort." Meines Wissens ist es bis jetzt nicht bekannt gewesen, dass Adam de Fulda auch der Dichter des 2ten und 3ten Liedes ist.

Von Jacob Obrecht befinden sich noch zwei deutsche Lieder in der Handschrift: Nr. 52. „Andernacken ligt an dem Rhin" und Nr. 73: „Min hertz tut sich allzit verlangen." Beide mit unvollständigem Texte. Das Erstere befindet sich für Laute bearbeitet in dem Newsidlerischen Lautenbuche von 1536 Nr. 27 (vide Monatsh. III, 154). Auch von Josquin de Près (Josquin Pratensis überschrieben) ist das deutsche Lied: „O venus band" (ohne Text) zu finden.

Mittheilungswerth ist aufserdem das Namensverzeichniss der Komponisten, welches sich gleich zu Anfang der Handschrift befindet, und besonders deshalb, weil wir daraus das Vaterland der Autoren ersehen, unter denen sich Mancher befindet, bei dem die Angaben bisher sehr schwankend waren.

Apɐmus de Fulda	Germanus
Adamus Aquanus	Belga
Thomas Aquanus	Belga
Adrianus Willaërt	Gallus (!)
Alexander Freydanck	Germanus
Andreas Crütz	Germanus
Antonius de Vinea	Germanus
Compere	Gallus
Constantius Festa	Florentinus Italus
Felix Löw*)	Tigurinus Helvetius
F. Dulot	Gallus
Hotinet Bara	Gallus
Henricus Isaác	Belga Brabantius (!)

*) Man könnte auch Löro lesen, doch unter Nr. 83 ist deutlich Löw zu erkennen.

Digitized by Google

Joan. Mouton	Gallus
Petrus Moulu	Gallus
Petrus de Platea, vulgo Pierre de la Rue	Gallus
Petrus Biamont	Gallus
Jacobus Obrecht	Belga Brabantius (!)
Jo. Richafort	Gallus
Sixt Dietrich	Constantiensis Germanus
Stefanus Niger. Swartz	Sedunensis Valesianus
Vannius. Wannenmacher	Freiburgensis
Vaqueras	Gallus

Ueber manches Geburtsland dieser genannten Komponisten werden die Meinungen heute sehr auseinander gehen, und nach so langen und mühsamen Forschungen wird man fragen: Isaac ein Belgier? Obrecht ein Belgier? Willaert ein Gallier? Isaac muss ein Deutscher sein, Obrecht ein Utrechter, also ein Nordniederländer und Willaert ein Belgier. Sollte auch Tschudi nur obenhin und nach dem allgemeinen damaligen Raisonement seine Notizen gemacht haben? Das glaube ich nicht. Tschudi hat sich viel in der Welt umgesehen und gewiss manchen dieser Männer persönlich gekannt, er wird also jedenfalls gut Bescheid gewusst und mit wohlüberlegter Absicht dieses Verzeichniss angelegt haben.

Eitner.

Die „Ricercari sopra li toni“ von G. P. Palestrina (?).

(Von Ritter.)

Eine Reihenfolge präsumtiver Orgelsätze, welche dem grofsen römischen Meister zugeschrieben werden, scheint sein im Uebrigen so sorgsamer Biograph Baini nicht gekannt zu haben, wenigstens erwähnt er ihrer nicht. Sie existiren in verschiedenen Abschriften. Die meinige, welche ich der Güte des Herrn C. F. Becker verdanke, und von einem, gegenwärtig wahrscheinlich auf der Leipziger Stadt-Bibliothek befindlichen Exemplare zu Anfang der 30ger Jahre genommen ist, trägt oben in der Ecke rechts die Aufschrift: „Ricercari sopra li toni di Gio. Pier Luigi Palestrina“. Kiesewetter, der die Sammlung in der von ihm herausgegebenen Baini-Kandlerschen Biographie Palestrina's erwähnt*), erklärt sie für ächt; Andere bezweifeln es, vielleicht nur, weil man bisher von Palestrina als Orgel-Komponisten noch Nichts wusste. Denn an und für sich widerspricht der Bedeutung dieser Sätze der Ehre einer solchen Abstammung nicht; sie gehören zu dem Besten, was überhaupt jener Zeit in dieser Gattung geschrieben wurde, und vereinigen mit meisterhafter Arbeit musikalischen Inhalt.

---

*) S. 23, Anmerkung.

Digitized by Google

Die Sammlung besteht aus 8 Ricercaren, nach den „Tönen“ geordnet, und je 50 bis 60 Takte lang. Der überall real-4-stimmige Tonsatz hält sich in dem Umfange von F bis $\bar{\bar{a}}$, den eine Zeit lang äufsersten und bis auf Palestrina in Italien vielleicht noch nicht überschrittenen Gränzen der Orgel-Manuale. Auf den Gebrauch des Pedals ist nicht gerechnet, was nicht überraschen kann, wenn man die gleichzeitigen Orgel-Kompositionen vergleicht und sich erinnert, wie der als Virtuos auf der Orgel berühmte Frescobaldi 40 Jahr später das Pedal nur stets höchst einfach und nicht ohne besondere Anmerkung benutzt. Jede der überall sang-, ja singbar geschriebenen Stimmen bewegt sich in dem Tonkreise derjenigen Chorstimme, welche durch sie repräsentirt wird; nur der Alt liegt verhältnissmäfsig tief. Stimmenkreuzungen werden nicht vermieden; sie sind jedoch in den meisten Fällen eine Folge der natürlichen Fortschreitung, eine aus der Ausprägung des Gedankenganges sich ergebende Nothwendigkeit, nicht aber ein sonst so häufig benutztes Hülfsmittel drohenden Satzfehlern wenigstens für das Auge auszuweichen. Ueberhaupt zeigt die ganze Struktur die Hand eines Meisters, der in schon vollendeter Form zu denken gewohnt ist und daher in der Ausführung keine Schwierigkeit mehr findet. Der Ausdruck ist ernst, würdig und nachdrücklich, und von dem trostlos Gleichgültigen der meisten Ricercaren von den älteren niederländischen Meistern, wo man es schliefslich doch nur mit der blofsen Form zu thun hat, weit entfernt. — Sind diese Sätze nicht Palestrina's, sondern eines Andern Eigenthum, so haben wir einen guten Meister mehr!

Nr. 1, primo tono, 50 Takte lang, wenn man die (in meiner Abschrift) aus Versehen wiederholt geschriebenen Takte 25 bis 31 inclusive tilgt*), liegt in der mit Vorzeichnung von b in die Oberquarte versetzten dorischen Tonart und behandelt nach einander 3 Motive, deren erstes in D abgeschlossen wird, während das zweite und dritte in der Grund-Tonart G schliefsen. Ein natürlich sich einstellendes Contra-Subjekt erhöht die Wirkung des dritten Abschnitts. In meiner Kopie, für deren Uebereinstimmung mit dem noch aufzufindenden Original ich hinsichtlich der Versetzungen nicht überall einstehen kann, kommen h, cis, fis und es zu wiederholten Malen vor. Durch *es* wird aus dem Dorischen unser Gmoll. (Siehe die Musikbeilage Nr. 1.)

Nr. 2, secondo tono. Die hypodorische Tonreihe, a D a, ist hier ebenfalls in die Oberquarte gerückt und damit D zum Anfangs- und Schlusstone, G zum Mittelpunkt geworden. Aufser cis, gis und b ist noch das in den allerletzten Takten, auch im Schluss-Akkorde auftretende fis zu bemerken.

---

*) Demnach müssen in dem Abdruck des 1sten Ricercare's, welchen der von mir besorgte 5te Band des von G. W. Körner herausgegebenen „Orgelfreund“ als Nr. 13 enthält, die Takte 32 bis 38 incl. gestrichen werden. — R.

Digitized by Google

Nr. 3, terzio tono. Thatsächlich liegt die Modulation dieses phrygisch sein sollenden Satzes in Amoll; der eigentliche Hauptton, E, ist zur Dominante geworden. Schon der Einsatz: e fis g, der mit a h c beantwortet wird, zeigt zur Genüge, dass die Reinheit des dritten Tons, bei welchem die kleine Sekunde charakteristisches Merkmal ist, darangegeben ist, und das Ursprüngliche dem Modernen weicht. Der Schluss geschieht auf E, mit vorausgehendem A. — C- und Fdur (das letztere mit b) sind die beiden Neben-Tonarten, welche berührt werden.

Nr. 4, quarto tono. Weit reiner, als das Phrygische im dritten, ist das Hypo-Phrygische im 4ten Ricercare entwickelt. Der Anfang schon: h c d e, mit e f g a beantwortet, deutet darauf hin, und der Verlauf des ganzen Stücks bestätigt es, dass der Meister hier die strengeren Grundsätze der Schule festhalten wollte, während er dort, wo er den Kreis der versetzten Töne fast bis zu den äufsersten Gränzen ausdehnte, den Zugeständnissen nachgab, welche die Theorie dem eindringenden neuen System bereits gemacht hatte. Die Stimmen bewegen sich, von einem 2maligen cis in der dritten und einem ebenfalls 2maligen gis beim Schlusse der vierten und letzten Abtheilung abgesehen, nur in leitereigenen Tönen. Unter einem gewissen Vorwalten der Amoll-Harmonie, nicht der Amoll-Tonart, liegen die 1ste, 3te und 4te Abtheilung, — am klarsten die 1ste, — in der phrygischen Tonart, welche sich (bei dem oben erwähnten cis) vorübergehend nach der dorischen wendet. Die zweite Abtheilung modulirt in Cdur. — Das nachstehende Beispiel enthält den Anfang der ersten Abtheilung. (Siehe die Musikbeilage Nr. 2.)

Im fünften Ricercare, im lydischen Ton, knüpft sich an das 1ste Motiv ein gewissermafsen anekdotisches Interesse. Busby erzählt in seiner Musikgeschichte*), Händel habe in einer seiner Instrumental-Fugen das Subjekt eines Kanons von Fr. Turini**) Note für Note aufgenommen. „Der neue Timotheus — fährt Busby fort — wusste jedoch seinen Raub zu verschönern. Sein Scharfsinn entdeckte die Empfänglichkeit desselben für ein Contra-Subjekt, und machte sich dies zu Nutze." Dabei ahnte Busby nicht, dass der neue Timotheus, als er bei Turini borgen ging, nur in der Familie blieb, denn auch Turini hatte geborgt, sei es nun bei Luyton, oder Banchieri, oder Palestrina. (Siehe die Musikbeilage Nr 3.)

Da übrigens der Gedanke selbst ein guter Gedanke ist, so mögen die, welche sich seiner bedienten, besser zu der Familie der guten Köpfe, als zu jener klassisch bedenklich berühmten gezählt werden.

Mit der berufenen lydischen und hypolydischen Tonart — dem 5ten und 6ten Ton, — hat das 16. Jahrhundert durch Minderung der über-

*) Uebersetzung von Michaelis, II, 286.
**) 1650 Organist in Brescia.

Digitized by Google

mäſsigen Quarte zur reinen, d. h. durch Umwandlung in Fdur, sehr bald praktische Ordnung gemacht. Dem Vorgange von Willaert, Buus u. A. schlieſst Palestrina sich an. Seine lydischen Sätze moduliren ganz dem Fdur gemäſs, auch was die einzuführenden Neben-Tonarten C- und Bdur betrifft.

Für Nr. 7, den mixolydischen Satz, bilden 5 Subjekte die Grundlage. In den beiden ersten Abtheilungen, wie auch in der fünften, herrscht die tonische Modulation; ein b, ein zweimaliges fis (als Leitton bei Abschlüssen in der Tonika) sind die einzigen Abweichungen. In der 3ten Abtheilung ist fis stehend und D die betonte Dominante. Die 4te wendet sich nach C und schlieſst darin ab. Dem Hauptschlusse dient fis als Leitton; eine darauf folgende plagalische Wendung erinnert nochmals an das in der mixolydischen Tonreihe bevorzugte C. — Die ganze Anordnung beweist, dass damals bereits auch die mixolydische Tonart im Uebergange zum modernen Gdur begriffen war. (Siehe die Musikbeilage Nr. 5.)

Das hypomixolydische Ricercare Nr. 8, lässt, wie das vorige, G überwiegend durchklingen, theils im alten Sinne mit bevorzugtem C, theils — gewöhnlich beim Abschluss einer Abtheilung — im modernen. Die Beziehungen zur Unter- und Ober-Quinte bleiben fast gleichmäſsig gewahrt, wie dies bezüglich der erstern die Beantwortung des 1sten und 3ten, bezüglich der letztern die Beantwortung des 2ten und 4ten Motivs annähernd darthut. (Siehe die Musikbeilage Nr. 4.)

Darf man die Behandlung der Kirchen-Tonarten in diesen Ricercaren als die damals allgemeingültige betrachten — die Arbeiten gleichzeitiger Meister widersprechen dem nicht — so hatte sich am Ende des 16ten Jahrhunderts die Praxis von den ehemaligen strengen Forderungen der Theorie bereits sehr weit entfernt, und das moderne System war im vollen Anzug. Es konnte auch nicht anders sein. Von dem Augenblick an, wo durch die Aufnahme der Mehrstimmigkeit und durch das Einführen von Neben-Noten in belebten Gängen der erste und zweite Schritt zu harmonischer und melodischer Entwickelung geschehen war, traten die natürlichen Gesetze der Harmonie mehr und mehr hervor, und beschränkten in dem gleichen Maſse die bisherige, auf melodische Verwandtschaft gegründete Theorie durch abgedrungene Zugeständnisse. Den alten Meistern war die angebahnte Entfernung der Praxis von der überkommenen Regel ein Bekanntes und ein mehr oder minder gern Anerkanntes. Das Nebeneinanderstellen zweier Sätze, in deren einem die strenge Regel, im andern die Befreiung davon den bewussten Ausdruck findet, wozu auch die obigen Ricercaren ein oder mehrere Beispiele liefern, giebt davon Zeugniss. Ein mehr studienhaftes, als innerlich bedingtes momentanes Zurückgreifen zum Alten konnte die einmal in Fluss gekommene Umgestaltung, welche an die Stelle der melodischen die harmonische Verwandtschaft setzte, nicht aufhalten. Die von

Digitized by Google

den verschiedenen Theoretikern in den verschiedenen Zeiten gegebenen, auf die augenblickliche Praxis gegründeten Regeln sind eben nur — Augenblicks-Bilder. Mit einer gewissen Stetigkeit behielt unser Orgelspiel die alten Tonarten im Auge, indem es die dahin gehörigen Choräle, wie es ihrer melodischen Abstammung entsprach, auch harmonisch zu begleiten und einzuleiten suchte*), natürlich ohne damit einen andern, als sehr engen Kreis beschreiten zu können. —

Zur Musikbeilage.

Nr. 9 die ältesten französischen Psalmen-Melodieen. Es ist hierüber schon so vielfach geschrieben worden und alle möglichen und unmöglichen Vermuthungen und Behauptungen aufgestellt, dass es fast erscheinen könnte, als wenn das Thema völlig erschöpft wäre, und doch befinden wir uns eigentlich noch auf demselben Punkte wie früher, denn noch neulich las ich wieder, dass Goudimel der Erfinder der Melodieen sei. Auch hat sich noch Niemand unterzogen die Melodieen von dem ersten Erscheinen 1542 bis zum Jahre 1562, wo der Psalter erst vollständig erschien, in ihren verschiedenen Stadien zu untersuchen, und doch ist gerade diese Untersuchung von der gröſsten Wichtigkeit, denn sie allein bringt Licht in das Entstehen derselben. Ich veröffentliche hier nun 1) die Melodieen der ersten Ausgabe von 1542, so weit sie von der ersten vollständigen Ausgabe von 1562 abweichen. Die Ausgabe von 1562 ist für alle späteren maſsgebend geworden und noch der heutige französische Psalter, den man für wenige Groschen erwerben kann, enthält dieselben Melodieen; 2) füge ich zum Vergleiche diejenigen Melodieen aus Loys Bourgeoys' vierstimmigen Psalmen von 1547 bei, welche sowohl von der 1. Ausgabe als der von 1562 abweichen, 3) die Melodieen aus Didier Lupi Second's vierstimmigem Psalmenbuch in der Textbearbeitung von Giles Daurigny, 1549. Letztere habe ich aus mehrfachem Grunde gewählt: einerseits zeichnen sie sich durch ihre vortreffliche melodiöse Erfindung aus, mögen sie nun Eigenthum Lupi's sein oder Volksweisen entlehnt, und andererseits geben sie uns abermals ein Hilfsmittel an die Hand die Alten in ihrer geistigen Arbeit zu belauschen. Die Untersuchung hierüber muss ich Anderen anheimstellen; ich selbst kann nur das Material liefern, da ich in den alten französischen Volksweisen völlig fremd bin. Da uns Didier Lupi Second als Komponist noch ganz unbekannt ist, so lasse ich den Melodieen drei vierstimmige Bearbeitungen folgen, aus denen man erkennen wird, dass Lupi nicht unter die unbedeutenden Komponisten zu rechnen ist. Fétis weiſs über ihn nicht viel zu sagen und stellt nur die Vermuthung auf,

---

*) Kühnau „Vierstimm. alte und neue Choralgesänge". I, 1786, Anhang; II, 1790. — M. G. Fischer „Evangel. Choral-Melodie'n-Buch.„ 1821. 1846.

Digitized by Google

dass er vielleicht in Lyon gelebt hat. Den Zusatz „Second“ soll er als Unterscheidungszeichen von Jean Lupi oder Lupi d'Anvers erhalten haben, doch scheint mir dies sehr zweifelhaft, da die beiden Autoren zwei verschiedene Vornamen tragen und diese jedenfalls hinreichend waren sie zu unterscheiden; eher ließe sich annehmen, dass es noch einen Didier Lupi Premier gegeben habe, von dem aber kein Lexikon berichtet.

Die so viel ventilirte Frage über die Marot'schen Psalmen-Melodieen dreht sich stets um den Punkt: woher hat Marot die Melodieen genommen, sind es Volksweisen oder zu den Psalmen erfundene Melodieen? Der Vergleich der frühesten Ausgaben mit einander wird uns der Beantwortung dieser Fragen näher führen. Die erste Ausgabe mit Melodieen von 1542*) enthält 35 Melodieen, darauf folgt die vierstimmige Ausgabe von Bourgeoys, 1547, mit 50 Melodieen und dann die von 1555 (de l'Imprimerie de Jean Gerard. Stadtbibliothek in Frankfurt a./M.) mit 83 Melodieen.

Bei der nachfolgenden Untersuchung können nur die Psalmen in Betracht kommen, welche anfänglich mit einer anderen Melodie versehen waren, oder bei denen nachträglich Aenderungen vorgenommen worden sind. Sollten nämlich die gewählten Melodieen Volksweisen sein und man der Gemeinde zu den Psalmen-Uebersetzungen bekannte Melodieen geboten haben, so wäre eine spätere Aenderung der Melodieen ein sehr gewagtes Unternehmen, was schwerlich durchgeführt werden konnte, da es aus Erfahrung bekannt ist, wie konservativ das Publikum in solchen Angelegenheiten denkt. Die Aenderungen wären aber auch ganz unerklärlich, wenn es bekannte und bewährte Volksweisen betroffen hätte, denn welcher Musiker würde es wohl wagen daran seine Hand zu legen, um scheinbare Verbesserungen anzubringen! Man sehe z. B. Psalm 10. Die Melodie in 1542 zu dem Psalm ist melodisch und würdevoll und doch setzt Bourgeoys eine völlig andere dafür ein, die aber auch in dieser Fassung dem Geschmack der Gemeinde noch nicht ganz entsprochen haben muss, denn in der Ausgabe von 1555 (gleich Ausgabe 1562) ist der 1. Theil völlig umkomponirt und nur der 2. Theil ist beibehalten. Aehnliche Fälle finden bei andern Psalmen statt, welche dem Forschenden das kostbarste Material bieten. Ich glaube nun, dass hierüber kein Zweifel herrschen kann, dass diese Psalmen keinesfalls alte Volksweisen sind, sondern von damaligen Komponisten im Auftrage Marot's komponirt wurden und entweder von ihnen selbst oder von Anderen umgeändert, respektive durch andere Melodieen ersetzt wurden, je nachdem die Melodie von der Gemeinde aufgenommen wurde. Man könnte nun den Schluss ziehen, dass sämmtliche Melodieen in der Weise entstanden sind, doch wäre diese Behauptung zu kühn und gewagt, denn gerade das Festhalten an derselben Melodie, wie bei Psalm 2, 5, 6 u.

*) Die ältere Ausgabe von 1541 enthält keine Melodieen.

Digitized by Google

s. w. könnte zu dem Schlusse führen, dass hier deshalb nicht geändert und gewechselt worden ist, da es bekannte und beliebte Volksweisen betraf. Wer übrigens einen Werth darauf legen sollte, dass die Melodieen ohne Nennung irgend eines Komponisten veröffentlicht wurden und daraus den Schluss ziehen, dass man den Komponist damals nicht kannte, so ist hier nur der Gebrauch in damaliger Zeit maſsgebend gewesen und in der Zeitströmung zu suchen, die noch keinen so hohen Werth auf die Autorität legte. Man lieſs seinen natürlichen Gefühlen in kritikloser Weise freien Spielraum und frug nicht erst an — wie in heutiger Zeit — ob es auch erlaubt sei dies für Schön zu halten. So erschienen z. B. die groſsartigsten musikalischen Sammelwerke ohne auch nur einen Komponisten-Namen zu nennen, obgleich die Werke der berühmtesten Männer darin enthalten waren (wie Oeglin's Liederbuch von 1512 u. a.). Ob Bourgeoys die hier mitgetheilten Melodieen auch erfunden und nicht blos vierstimmig bearbeitet hat, ist noch eine offene Frage. Ebenso wird eine Bemerkung des Herrn Prof. Riggenbach zu verbessern sein, die sich in den Monatsheften, Jahrg. III, pag. 192 befindet, in der er verzeichnet, welche Melodieen Bourgeoys erfunden hat und wegen deren Einführung er mit Gefängniss bestraft werden sollte, denn die Melodie zum dritten Psalm, die auch Bourgeoys bearbeitet, befindet sich schon in der Ausgabe von 1542. Es müsste diese Nachricht vielleicht noch eine andere Melodie zum 3. Psalm betreffen, die uns bisher unbekannt geblieben ist.

Eitner.

Recensionen.

Kade (Otto). Die deutsche weltliche Liedweise in ihrem Verhältnisse zu dem mehrstimmigen Tonsatze. Ein populärer Vortrag mit Musikbeilagen von . . . Mainz, Verlag von B. Schott's Söhnen. 1874. gr. 8⁰. II, 34 und 18 Seiten mit Musik.

Der Vortrag wurde am 12. Dez. 1872 in Schwerin vom Herrn Verfasser gehalten und im folgenden Jahre auf Wunsch des Groſsherzogs noch zweimal wiederholt; die im Druck mitgetheilten Gesangswerke wurden dabei von den Mitgliedern des groſsherzoglichen Domchors, dem der Verfasser als Dirigent vorsteht, vorgetragen. Jedenfalls die vortrefflichste Belebung eines Vortrages. Die Arbeit enthält so Vieles, was einer Besprechung und Klarlegung werth ist, dass eine längere Verweilung dabei wohl seine Rechtfertigung finden wird. Der Herr Verfasser verwirft von vornherein die alten Bezeichnungen „Volkslied und Kunstlied“ und sagt ganz richtig: der Begriff beider Arten sei ein so verschwommener und unklarer, dass sich mit demselben meist die seltsamsten Vorstellungen verknüpfen. Die neuere Zeit kennt nur die beiden Unterschiede: Lied und Gesang und versteht unter letzterem ein in gröſserer Form angelegtes Lied, bei welchem der Text durchkomponirt ist. Diese Form wird heute vorzugsweise gepflegt, während das Lied,

Digitized by Google

die einfache Weise fast völlig verschwunden und dem Gassenhauer gewichen ist. Der Herr Verfasser schlägt nun statt obiger Eintheilung folgende vor: Das einstimmige Lied, erfunden und erdacht ohne Bewusstsein der harmonischen Verwandtschaft der Töne unter sich, also vorzugsweise melodisches Produkt — und das mehrstimmige Lied, welches auf harmonischer und instrumentaler Grundlage ruht. „Beide Gruppen scheiden sich auch zeitlich ziemlich scharf, indem die erste jener früheren Zeit des melodischen Schaffens angehört, in welcher das Bewusstsein harmonischer Verwandtschaft der Töne unter sich noch nicht erwacht, eine Syntax der Tonkunst noch nicht vorhanden war. Es ist die älteste Zeit der Melodik, die bis ungefähr um die Mitte des 16. Jahrhunderts hinabreicht, wo die Spuren dieser melodischen Schaffenskraft nach und nach erlöschen, das alte Tonsystem in den Hintergrund tritt und dem neueren Harmoniesysteme mehr und mehr Platz macht.“ Ist dies nicht die vortrefflichste Erklärung für die beiden Gattungen: Volkslied und Kunstlied? Lassen wir den geschichtlichen Hintergrund fallen, nämlich die Voraussetung, dass die Alten nur einstimmig komponirten, weil in ihnen das Bewusstsein der harmonischen Verwandtschaft der Töne unter sich noch nicht erwacht war, so lautet die Definition des Volksliedes: Jede Weise, die der harmonischen Unterlage entbehren kann, ohne dass dadurch ihr Kunstwerth beeinträchtigt wird, ist ein Volkslied. Es werden sich genug Gegner dieser Erklärung finden, doch ob sie etwas Besseres dafür zu geben im Stande sind, möchte ich bezweifeln. Man lese nur einmal die Definition darüber, die sich in den verschiedenen Lexika befinden und man wird erstaunen, überall die Betonung auf das Wort „Volk“ zu finden und zwar in ganz realistischem Sinne. Ist ein Lied mit obigen Vorzügen ausgestattet und durch günstige Umstände dem Volke bekannt und von ihm erfasst worden, so ist es auch ein Volkslied dem äufseren Sinne des Wortes nach; kehren wir aber den Satz um und sagen: nur dasjenige Lied ist ein Volkslied, welches vom Volke gesungen wird, so kommen wir auf jene schon oben angedeuteten seltsamen Vorstellungen.

Als eines der ältesten deutschen Lieder nennt der Verfasser das „Hildebrandslied“, dessen Ton, nämlich die Melodie, uns in der Bicinia von Georg Rhaw (Wittenberg 1545 Nr. 94) aufbewahrt worden ist. Hier irrt der geehrte Verfasser in mehrfacher Weise und können wir nicht umhin die Irrthümer hervorzuheben, um ihnen den Weg in künftige Werke zu versperren. Herr Kade hält den Kaspar von der Rön, einen herumziehenden Bänkelsänger aus der Mitte des 15. Jahrh. für den Verfasser des Gedichtes, welches den Anfang trägt:

„Ich will zu land ausreiten,“ sprach sich maister Hiltebrant,
„der mich die weg tät weisen gen Bern wol in die lant“ etc.

Kaspar von der Rön hat allerdings Dichtungen hinterlassen, die unter dem Namen des „neuen Heldenbuchs“ bekannt sind und sich dar-

Digitized by Google

unter auch das Hildebrandslied befindet, doch ist dies eine ganz rohe und geistlose Bearbeitung, die im Auszuge die großsen epischen Gesänge wiedergiebt. Sie sind alle in der achtzeiligen Strophe oder in der Berner Weise geschrieben und mit obigem Hildebrandslied daher gar nicht zu verwechseln. Auch darin irrt der geehrte Herr Verfasser, wenn er (Seite 9) glaubt, dass obiges Hildebrandslied (welches vielleicht in das 13. oder 14. Jahrhundert fällt, der Sprache nach aber ins 15. Jahrhundert zu setzen ist, da uns nur eine spätere Kopie davon erhalten ist) in der „sogenannten Nibelungenstrophe“ gedichtet ist, und der Irrthum wird noch größser, wenn er fortfährt „welche (nämlich die Nibelungenstrophe) fast typisch stehend, von da an (also von der Abfassung des Hildebrandsliedes?) bis auf unsere Zeit angewendet wird. Alle unsere beliebtesten Lieder, sowohl auf weltlichem, wie geistlichem Gebiete sind in dieser für den Gesang so außerordentlich günstigen, rhythmisch wundervoll gegliederten Strophe gedichtet, wie die Lieder unter andern: „Insbruck ich muss dich lassen“, „Mein Gemüth ist mir verwirret“ oder „Wenn ich einmal soll scheiden“ u. s. w. beweisen.“ Das Hildebrandslied und der hörnene Siegfried, diese beiden uns aus späterer Zeit erhaltenen Denkmale der deutschen Heldensage, sind beide nicht mehr in der Nibelungenstrophe abgefasst, sondern in der Umgestaltung der Nibelungenstrophe gedichtet, welche sich auch noch in einigen anderen Gedichten dieser Zeit wiederfindet, bereits aber im 15. Jahrh. ganz außer Uebung gekommen war. Es ist nur ein einziges Lied aus späterer Zeit, nämlich dem 15. Jahrh. bekannt, welches noch die Nibelungenstrophe aufweist, und das ist ein Landsknechtlied, welches sich in Forster's Liedersammlung (5. Thl. 1556 Nr. 37) befindet. Leider ist dort nur die 1. Strophe mitgetheilt:

Unser liebe frawe vom kalten brunnen,
bescher uns armen landsknecht ein warme sunnen,
dass wir nit erfriren, wol in des wirtes haus:
trag wir ein vollen seckel und ein leren wider aus.

Dass wir heute nicht mehr in der Nibelungenstrophe dichten, wie Herr Kade meint, und noch weniger die oben genannten Lieder in derselben gedichtet sind, bedarf wohl keiner weiteren Auseinandersetzung. Ebenso müssen wir den in der Anmerkung Seite 8 gegen von Liliencron ausgesprochenen Vorwurf zurückweisen. Herr Kade sagt nämlich: „Auffällig ist, dass die historischen Volkslieder der Deutschen von v. Liliencron gerade dieses äußerst wichtige und werthvolle Lied (nämlich das Hildebrandslied) nicht aufweisen, obgleich dem Verfasser die Quelle nicht unbekannnt geblieben sein kann.“ Erstens ist das Hildebrandslied eine Heldensage und zweitens hinreichend durch Neudrucke bekannt.

Hierauf geht der Verfasser zum Locheimer Liederbuch des 15. Jahrh. über und widmet ihm eine warme Besprechung. Besonders hebt er das Lied „Zart lieb, wie süß dein anfang ist“ hervor und giebt in den Musik-

Digitized by Google

beilagen unter Nr. 2 einen fünfstimmigen Satz mit der Melodie im Tenor von seiner eigenen Arbeit. Der Satz ist ganz vortrefflich komponirt und legt abermals Zeugniss ab von der hohen musikalischen Begabung Herrn Kade's im Fache des mehrstimmigen Satzes.

Seite 12 wird Johannes Ott mit Georg Forster verwechselt, denn auf dem 1. und 2. Theil des Letzteren Liedersammlung von 1539 und 1540 ist der dort angeführte Spruch zu finden (siehe Monatshefte I, 10). Im weiteren Verlaufe der Darstellung wird der Blüthezeit des mehrstimmigen Liedes im 16. Jahrh. gedacht, dem Verfall desselben im 17. Jahrh. und dem Erstehen des neueren einstimmigen Liedes auf harmonischer und instrumentaler Grundlage, oder, wie einige es lieber bezeichnen wollen: des Kunstliedes, dessen Schöpfer Heinrich Albert in Königsberg in Preußen ist. Herr Kade führt auch hier seine Truppen mit Glück ins Feld und schlägt diejenigen gewaltig aufs Haupt, die in Heinrich Albert den Messias des einstimmigen weltlichen Liedes erblicken. Sehr treffend entgegnet der Verfasser darauf: „Als ob Albert's Lieder nicht eben erst recht mehrstimmige Lieder seien, nur dass er die Harmonie dazu auf einem Instrumente giebt, während sie im alten Tonsatze naturgemäß durch Stimmen ausgesprochen ward.“ Das 18. Jahrh. versank vollständig in süßliches Tändeln. Interessant ist ein Ausspruch J. F. Reichardt's, der sich in der Vorrede zu seinen „frohen deutschen Liedern für deutsche Männer 1781“ befindet und eine treffende Definition des Volksliedes giebt. Dort heißt es: „Eine solche Melodie wird allgemein den Charakter des Einklanges (unisono) haben, also keiner zusammenklingenden Harmonie bedürfen oder auch nur Zulass gestatten. Und das ist der Charakter aller wahren Volkslieder.“ — Hier geht meiner Ansicht der geehrte Verfasser zu weit, wenn er jegliche Begleitung verwirft und nur dasjenige Lied für ein Volkslied hält, was sich jeder harmonischen Begleitung sträubt. Warum auf Letzteres gerade der besondere Nachdruck gelegt wird ist nicht recht erklärlich. Eine harmonische Zuthat kann doch nimmermehr den Charakter und die Eigenart der Melodie ändern, wenn dieselbe nur der harmonischen Grundlage entbehren kann, ohne an Kraft und Kunstwerth zu verlieren. Unseres Erachtens hat das 18. Jahrh. gar manche liebliche Blüthe im Volksliede getrieben, wenn auch in der sanften und unschuldigen Art der Zeit, die an Sentimentalität ihres Gleichen suchte. — Die Kade'sche Arbeit giebt so viel Stoff zum Disputiren und stellt die Elemente des Liedes und seiner Entwickelung in so knappem und festem Rahmen dar, dass die Arbeit zur Grundlage bei allen ferneren Forschungen auf diesem Felde dienen kann.

Digitized by Google

Reissmann, August. Geschichte des deutschen Liedes. Berlin, Verlag von J. Guttentag (D. Collin). 1874. 8°. VI, 284 und 48 Seiten mit Musik.

Vorliegendes Werk ist keine 2. Ausgabe der 1861 in Cassel bei Bertram erschienenen Geschichte des deutschen Liedes, sondern eine völlig neue Arbeit. Es ist besonders anzuerkennen, dass der Herr Verfasser in den ersten Kapiteln über den altdeutschen Gesang, den Minnesang und das Volkslied die besten neueren Werke über deutsche Literaturgeschichte zu Rathe gezogen hat, und scheint derselbe sich besonders an das vortreffliche Werk von Wilh. Wackernagel angeschlossen zu haben. Leider folgt er demselben nicht auch in Hinsicht der musikalischen Bedeutung des alten Gesanges, sondern sucht durchweg die gesangliche Seite der alten Lyrik auf eine ganz unbedeutende Stufe herabzudrücken, während Wackernagel ihr durchweg eine gleiche Bedeutung beilegt. Es ist dies um so mehr anzugreifen, da man voraussetzen muss, dass ein Musiker von Fach, der es unternimmt über die geschichtlichen Zustände früherer Kunstperioden seine Forschungen der Oeffentlichkeit zu übergeben, auch völlig seinen Stoff durcharbeitet hat. Apodiktisch hingeworfene Aussprüche sind noch keine Beweise und ein billiges Mittel dem Publikum Sand in die Augen zu streuen. Wenn in alter Zeit „singen und sagen“ eine gleiche Bedeutung hatten, so lässt sich auch annehmen, dass sie auf gleicher Ausbildung gestanden haben. Es ist uns so äußerst wenig von den alten Melodieen erhalten worden, dass es für uns sehr schwierig ist, auch nur ein annäherndes Urtheil über die Kunst der damaligen Gesänge zu erlangen. Hierzu gehört aber nicht die Kenntniss von einigen Melodieen, sondern ein eingehendes Studium und völliges Vertrautsein der damaligen musikalischen Ausdrucksweise, die von der heutigen sich in Rhythmus und Melodiebildung so wesentlich unterscheidet, dass wir deren Schönheit kaum finden noch weniger fassen können. Was sollen daher Aussprüche wie folgende für eine wissenschaftliche Bedeutung haben: „Die Melodie vermochte noch nicht den Ausdruck der tiefsten Innigkeit der ritterlichen Sänger zu erreichen, noch weniger zu steigern, und für die Darstellung der künstlichen Formen der neuen Liedpoesie fehlten der Musik noch alle Mittel; im Grunde bedurfte der Minnesang ihrer auch nicht“ (Seite 15); oder (Seite 18) „Damit soll nicht gesagt sein, dass die Meister des Minnesanges nicht auch die Melodieen zu ihren Liedern erfanden — dass dies der Fall war, ist außer Zweifel — aber diese waren nicht, wie die Verse, das Produkt dichterischer Begeisterung.“ Ebenso wenig können wir Herrn Reissmann beistimmen, dass die Melodieen nur eine Nachahmung der kirchlichen Gesänge oder gar direkt von ihnen entlehnt waren. Es liegt gar kein Grund vorhanden dies anzunehmen, wenn man eben nicht davon ausgeht, der musikalischen Erfindung jede Begeisterung abzusprechen und sie fast wie eine unnütze Zugabe betrachtet. Dies wider-

Digitized by Google

spricht aber so vollständig alle dem, was uns über die Ausübung der Musik überliefert ist, dass sich die obige Darstellung nur als Privatmeinung des Herrn Verfassers, die er weder beweisen kann, noch sich die Mühe dazu giebt, dokumentirt. Wenn sich der Herr Verfasser mit seinem Thema etwas mehr vertraut gemacht hätte, so wäre ihm wohl nicht ein so grofser Schnitzer passirt, wie auf Seite 50 bei dem Liede „Es warb ein schöner Jüngling". Das Lied gehört dem Ende des 15. Jahrh. an, soweit wir es verfolgen können, und hat sich bis weit ins 16. Jahrh. als ein Lieblingslied erhalten. Der bekannte Anfang lautet: „Ach Elslein, liebstes Elslein mein" und gehört obiger Anfang der ersten Strophe, der sogenannten Einleitungsstrophe, an, die aber oft weggelassen wurde. Herr Reissmann theilt nun aus Forster's Liederbuch, 1539, 2. Theil (nicht 1. Theil) Nr. 49 die Tenorstimme des Liedes „Es warb ein schöner Jüngling" mit und will damit dokumentiren, wie sich unsere heutige Molltonart schon damals (im 15. Jahrh.) bestimmt ausgeprägt hat. Die Tenorstimme ist aber eine vom Komponisten hinzugefügte Mittelstimme und die Melodie liegt hier in der Oberstimme, eben jene bekannte: Ach Elslein, liebes Elslein mein. Hätte Herr Reissmann nur eine Ahnung von dem Liede — denn die zweite Strophe „Ach Elslein" befindet sich in allen vier Stimmen unter die erste gedruckt — so hätte er wohl nimmer die Tenorstimme als etwas ganz besonderes abgedruckt. Nebenbei behauptet Herr Reissmann, dass die Tenorstimme „sich noch bis auf unsere Zeit, wenn auch umgestaltet, erhalten hat." Er sagt aber nicht zu welchem Liede. Ein Blick auf die Tonfolge des Tenors genügt, um ihn als Mittelstimme zu erkennen; wenn ihm auch die melodische Tonfolge nicht mangelt, denn die finden wir in jeder Stimme der alten Tonsätze, so fehlt ihm doch das charakteristische Kennzeichen der Versabschnitte und die hiermit verbundenen Schlussfälle.

Mittheilungen.

* Ambros schreibt im 3. Theile seiner Geschichte der Musik, Seite 199, über die älteren deutschen Notendrucke: „In Deutschland errichtete Erhard Oglin (Oeglin, Ocellus) schon 1507 eine Notendruckerei, Peter Schöffer druckte 1511 in Mainz, 1512 in Worms, 1527 in Strafsburg Musiknoten — unabhängig von Petrucci's Erfindung, denn der Druck ist hier nur ein einfacher". Die gesperrt gedruckten Worte beruhen auf einem Irrthume Ambros' und es sei erlaubt eine kurze Uebersicht über die ältesten deutschen Notendruckwerke zu geben. Das älteste Druckwerk von Oeglin: Melopoiae sive harmoniae etc. per Petrum Tritonium, in der kleinen Ausgabe von 1507 (k. Bibl. Berlin) scheint Holzschnitt zu sein, ebenso das Liederbuch von Arnt von Aich (s. a. 1519), ebenfalls auf der k. Bibl. in Berlin. Die Druckart des ersten Werkes kann ich mir nicht recht erklären. Die Linien sind nicht

Digitized by Google

glatt und nicht gleichmäſsig, sie haben sowohl eine verschiedene Stärke als zeigen schwache Absätze. Auch den Notenköpfen fehlen die scharfen Konturen und doch scheint es, als wenn die Ränder derselben einen Eindruck auf dem Papiere hinterlassen haben. Dagegen theilt mir Herr J. J. Maier in München mit, dass das zweite Oeglin'sche Notendruckwerk, das Liederbuch von 1512 (k. Staatsbibl. München) Typendruck ist und mittelst doppelten Druckes hergestellt. Peter Schoeffer dagegen hat seine Notendruckwerke durchweg mit doppeltem Druck hergestellt, d. h. es wurden zuerst die Notensysteme und dann die Musiknoten darüber gedruckt. Von den Schöffer'schen Drucken kenne ich das Tabulaturbuch von Arnold Schlick, 1512, das Liederbuch von 1513, das zweite Liederbuch (65 teutsche Lieder s. a. 1536) und die Cantiones von 1539. Die Schoeffer'schen Drucke geben den Petrucci'schen an Schönheit nur wenig nach. Das in groſs Folio gedruckte Sammelwerk von Grimm und Wyrsung: Liber select. cantion. von 1520 ist meiner Ansicht nach auch durch doppelten Druck hergestellt, doch sind die Noten nicht von Metall, sondern von Holz. Die Linien sind scharf und weisen einen Druck auf der Rückseite des Papiers auf, während die Noten keinen Eindruck auf dem Papiere hinterlassen und die scharfen Konturen entbehren. Die ältesten Notendrucke mit einfachem Druck, d. h. Linien und Noten sind in der Notenletter vereint, habe ich bis jetzt bei dem pariser Drucker Pierre Attaingnant (1527 u. f.) gefunden. Jacob Anton Junta in Rom druckte 1526 auch mit doppeltem Druck seine Notenwerke. Exemplare davon findet man auf der Jenaer Universitätsbibliothek und auf der Stadtbibl. in Hamburg. Eitner.

* Leo Liepmannssohn. Catalogue Nr. 2. Berlin, W. 52 Markgrafenstraſse. Enth. 493 Nrn. Darunter von 378—414 „Musique." Von alten Werken 2 Gafuri 1496 u. 1512, die übrigen betreffen neuere Geschichtswerke, Biographieen und Neudrucke alter Werke, z. B. de Coussemaker's Scriptores, 3 Bd.

* Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 420. Enthält 2425 Nrn. Musikwissenschaft und Musikalien älterer und neuer Zeit. Eine besondere Abtheilung enthält nur Werke von Mozart, Haydn und Beethoven in alten und neuen Ausgaben. Besonders reichhaltig ist die Abtheilung: Opern und Liederspiele.

* Das in Nr. 5 der Monatshefte angezeigte Liederbuch im Manuscript, auf der kgl. Bibliothek in Berlin, hat neuerdings die Signatur Z, 98 erhalten.

* Quittung über eingezahlte Beiträge für die Herren E. de Coussemaker (7 Thlr.), Friese, Dr. Heije, Oppel und Wilh. Schulze.

---

* Hierzu eine Beilage von der Verlagshandlung von Heinrich Matthes in Leipzig, die Geschichte der Musik von Brendel, 5. Aufl. betreffend.

* Hierzu zwei Beilagen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

Digitized by Google

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VI. Jahrgang. 1874.

Preis des Jahrganges 3 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 3 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 10.

Das Walther'sche Liederbuch

1461 bis 1467.

(Königl. Staatsbibliothek in München (Ms. germ. 810. 8o.)

Angezeigt von **Rob. Eitner.**

Seit der Veröffentlichung des Locheimer Liederbuches ist das Walther'sche Liederbuch der wichtigste Fund, der uns eine ungeahnte reiche Quelle von Liedern des fünfzehnten Jahrhunderts im mehrstimmigen Satze und zugleich mit vollständigen Gedichten eröffnet. Beide Liederbücher gehören derselben Zeit an; das Locheimer Liederbuch trägt die Jahreszahlen 1452, 1453, 1455, 1456 und 1460, während das Walther'sche gleichsam die Fortsetzung dazu bildet und die Jahreszahlen 1461, 1465 und 1467 aufweist. Auch die Geburtsstätte beider Liederbücher wird nicht weit von einander liegen. Ein Vergleich eines und desselben Gedichtes wird dies am besten klar legen:

Locheimer Liederbuch, Nr. 44.
Czart lip wie süfs dein anfanck ist,
da von du erst entspringst,
o hercze lip, an argelist
trewlich czu lib verpindst,
die mit mir grunt in frewden
vnd pringt mir frewden vil,
das endt pringt mir grofz leiden
vnd swerefz herczeleidt.

Walther'schesLiederbuch,fol.149.
O lib, wie süfs dein anfanck ist,
wo du zum ersten enspringst,
ach hercze lib, an argen list,
treulich czu lib verpinczt;
die mit der grunt in freuden
vnd gibt mir vil werder czeit,
das end pringt grosses leiden
vnd sweres herczen leid.

Digitized by Google

(Der 6. Vers im Locheim. Liederb. ist verdorben, da der Reim auf „leidt“ fehlt. Das Walther'sche Gedicht hat 5 Strophen.)

Doch nicht nur, dass man das Walther'sche Liederbuch gleichsam als Fortsetzung des Locheimer Liederbuches betrachten kann, sondern, was von weit höherem Werth ist, sie ergänzen sich gegenseitig, indem öfter das eine den Text, das andere den Tonsatz enthält. Ebenso greift das Walther'sche Liederbuch ergänzend in das berliner Liederbuch ein (siehe Monatsh. Nr. 5) und so umgekehrt. Kurz, ohne das Walther'sche Liederbuch ist ein gut Theil der anderen beiden Liederbücher unbrauchbar. Bei dem weiterhin mitgetheilten Inhaltsverzeichniss werde ich die gegenseitigen Beziehungen genau verzeichnen.

Ehe ich nun zur näheren Beschreibung des Liederbuches übergehe, muss ich den für das Manuscript gewählten Namen „das Walther'sche Liederbuch“ rechtfertigen. Das Manuscript ist von Blatt 1 (der Einbanddeckel mit eingeschlossen) bis Blatt 107 von einer Hand geschrieben, und kommt der Name Walther achtmal vor. Da dem Manuscript sonst jegliche Bezeichnung fehlt, so wählte ich diesen in der Musikgeschichte wohl accreditirten Namen zur Benennung des Liederbuches. Der Schreiber des Liederbuches war keinenfalls ein Musiker von Fach, denn sonst wären die Tonsätze nicht so fehlerhaft kopirt, dass es oft unmöglich scheint eine korrekte Herstellung der Sätze zu erreichen, daher ist Walther auch nicht der Schreiber des Buches, sondern nur der Komponist einiger Lieder. Auch scheint es mir zweifelhaft, ob stets ein und derselbe Walther als Komponist gemeint ist, da die Zusätze zu dem Namen Walther mehrfach wechseln. Blatt 20 liest man über dem Tonsatz nur den Namen Walther, während Blatt 24 „Waltherus Seam“, Blatt 55 „Wal Seam 1461 scolastice“, Blatt 38 „Wal frey“, Blatt 73, 81 und 99 nur das Wort „frey“ und Blatt 92 „Walteri de salice“ geschrieben steht.

Das Papier-Manuscript ist 14 Centim. hoch, 10¼ Centim. breit und 2½ Centim. stark. Der Einband besteht aus zwei Holzdeckeln, die mit braunem Leder, welches noch Spuren einer schwarzen Färbung aufweist, überzogen sind. Von den einstmaligen, zur Verzierung dienenden Knöpfen, die sich an den 4 Ecken und in der Mitte befunden haben, sind nur noch die Löcher zu sehen, in denen sie einst befestigt waren und ebenso ist die Klammer losgerissen, welche das Buch zusammenhielt. Die ersten zwei Blätter stammen aus jüngerer Zeit. Das erste Blatt trägt das gedruckte Wappen der Herzoge von Bayern mit der Unterschrift „Ex Bibliotheca Sereniſs. Vtriusque Bauariae Ducum. 1618.“ Das 2. ist ein weiſses Pergamentblatt, welches zur Signatur und der Bezeichnungen „Teutsche Lieder“ und „Ms. Teutsch“ dient. Diese beiden Blätter scheinen erst eingeheftet worden zu sein als dasselbe in den Besitz der Herzoge von Bayern gelangte, denn die Foliirung beginnt erst mit dem nächsten Blatt, als Blatt 1 und geht bis Blatt 170. Die

Digitized by Google

innere Seite des Einbanddeckels ist mit lateinischen Sätzen aus theoretischen Werken beschrieben und beginnt mit „De Arte musica"; ebenso die Vorderseite von Blatt 1: „Opinio mundorum" mit einem darauf folgenden deutschen Spruch:

Grun hebt an die lib, proun ist gleich einem dib, |
Rote in lieb bornet, weiſs hoft, wer gel tregt |
der ist erzurnet, grau uber sich ringet |
Stete blau, swarcz lib verdringet. |

Darauf folgen wieder lateinische Sätze „de inventore musice" etc. Auf Blatt 1, Rückseite, beginnt das erste Gedicht, wozu sich auf Blatt 2 die Musik befindet. Die Stimmen sind hinter einander geschrieben. Die Texte befinden sich manchmal fortlaufend unter den Noten, ohne Rücksicht auf eine Unterstellung zu denselben, manchmal aber erst nach dem Tonsatze. Mehrere Gedichte sind erst am Ende des Manuscripts nachgetragen.

Die Handschrift der ersten 107 Blätter ist deutlich, wenn auch sehr klein, und zeigt eine ausgeschriebene Hand in die man sich nach einiger Uebung bald einliest. Auch die Noten sind von geübter Hand geschrieben, lassen aber in Betreff der Genauigkeit viel zu wünschen übrig. Die Schlüssel und Taktzeichen fehlen sehr oft. Von Blatt 107^{b} bis 170 wechseln die Hände fast Lied um Lied. Von Blatt 145 bis 160 fehlt die Musik zu den Gedichten, darauf folgen wieder 3 Lieder mit Musik, dann ein weiſses Blatt, hierauf der Index (fol. 167—168), der aber unvollständig ist und dann bis zum Schluss nebst dem Einbanddeckel wieder Gedichte, Sprüche und eine Seite mit witzigen Rechenexempeln. Auf Blatt 160^{b} ist eine Sonnenfinsterniss im Jahre 1465 verzeichnet.

Die schon erwähnten Jahreszahlen stehen Blatt 55: 1461, Blatt 139: 1467 und Blatt 160: 1465.

Autornamen kommen auſser Walther noch folgende vor:

Blatt 26 M. von E.
„ 63 Ockeghem.
„ 72 Buczois.
„ 98 Xilobalsamus.
„ 130 W. Ruslem.

Blatt 44 Berbigant.
„ 68 Touront.
„ 85 und 93 Pillais.
„ 120 Wencz Nodler.
„ 124 Leserintus.
„ 135 über dem Gedichte: „Die ich in meinem synne trag", ohne Musik, die Buchstaben M. H.

Blatt 49 befindet sich neben der Bezeichnung des Gedichtanfanges „fortune" die Worte „To bodigham" die ich nicht zu deuten weiſs.

Der Inhalt des Liederbuches besteht aus 71 deutschen Liedern mit Musik (1, 2, 3, u. 4 stim.) und 23 ohne Musik, 19 lateinischen dreistimmigen Gesängen, 17 französischen und 5 italienischen dreistimmigen Liedern, letztere meistens ohne vollständige Texte und 15 Tonsätzen ohne Text, davon nur 1 Satz zu 4 Stimmen, die übrigen zu 3 Stimmen.

Digitized by Google

Ich verzeichne nun zuerst in alphabetischer Ordnung die deutschen Lieder mit und ohne Musik:

Ach got ich klag des winters art, überschrieben mit „Wencz Nodler“; 3 Strophen, 3 stim. fol 120.

Ach got, maynt die rein, dy gut, das sy so seuberlich, 3 Str. 3 stim. fol. 109.

Ach gott, wem sol ich clagen, das ich so elend bin, 5 Str., ohne Musik, fol. 145.

Ach meiden, du vil sende pein, wie hostu mich umgeben, 2 Str. ohne Musik, fol. 152. (Melodie mit 5 Strophen Text im Locheimer Liederbuch Nr. 11 pag. 107. Die Varianten im Texte sind bedeutend.)

Ach scheyden, bitter ist dein art, du mordest, 5 Str. mit Melodie, fol. 108.

Ach scheiden, wie gar wetrübstu mich, 5 Str., mit Melodie, fol. 61.

All mein pegir sent nach dir, das schaffet lieb, 3 Str. ohne Musik, fol. 157.

All zit zu dir stant min begir, wo ich in allen landen far, 2 Str., ohne Musik fol. 114.

Aus far ich hin, mein höchster hort, las dich, 4 Str., 2 stim. fol. 110.

Awe meins pleiben ist nymer hie, wenn ich pin worden, 3 Str. ohne Musik fol. 170.

Begib mich nit, mein hochster hort, 3 Str., 3 stim. fol. 33.

Bey wunicklichen scherczen, was sol hercz, mut und syn, 3 Str., 3 stim. fol. 57.

Blafs abe den hunden, das ist zeit, dy netz sind auffgenommen, 3 Str. ohne Mus. fol. 156.

Das ich dich lib mufs meiden, fugt meynem herczen qual, 3 Str., 3 stim. fol. 118.

Das leppisch gut czu lachen ist, des freu ich mich, 3 Strophen, 3 stim. fol. 37.

Das woffen waiff schefer riff trostunge hore, 1 Str., o. Mus. fol. 170.

Der Mey ist hin des traurt, ohne Text, 2 stim. fol. 127.

Der mey mit seynem schalle erfreuet manchs gemut, 3 Str. ohne Musik fol. 153.

Der mey und auch die sumer czeit, die pringt uns plumlein vil, 2 Str., 3 stim. fol. 119.

Der schonsten zu gefallen, ob allen ballen willicklich, 3 Str., 2 stim. fol. 2.

Der sommer hat sich gestollen ab, der winter ist uns kommen, 3 Str., 3 stim. fol. 9.

Der voglein art, durch freulein czart, wunsch ich mir yetz, 3 Str., 3 stim. fol. 137. (Derselbe Tonsatz mit Varianten im berliner Liederbuch, Ms. Z. 98 früher 8037, Ten. k. 11.)

Digitized by Google

Der winter sicht mich ubel an, das rauch hat ausgekeret, 3 Str., fol. 169. Der Tonsatz, 3 stim., fol. 87.

Die ich in meinem synne trag, di ist wunicklichen gestalt, 4 Str., ohne Musik, fol. 154.

Die plumlein, ohne Text, 3 stim. fol. 6.

Die vasnacht tut her nahen, der ich mich hab gefreut, 2 Str., 3 stim fol. 55. komponirt von „Walther Seam 1461 scolastice“.

Durch dich ich al meyn zeit vertreib, beib soltu mir gelauben, 3 Str., 2 stim. fol. 11.

Ein frewlein fein das pringt mir pein und libet mir im herczen, 3 Str., 3 stim. fol. 165.

Ein lip hat ich mir auſerkoren, daran ich zer betrogen bin, 3 Str., 3stim. fol 8.

Ein swarczes rustiges dirnelein, das thut erfreuen mich, 3 Str., ohne Musik fol. 147.

Ein weiplich bild mich kucket gar freuntlich an; 5 Str., ohne Musik fol. 156.

Elend du hast umbfangen mich, 1 Str., 3 stim. fol. 12. Dasselbe Gedicht mit 3 Str. im Locheimer Liederbuch pag. 98., Musik anders.

Elend hat mich umbfangen so gar on al meyn schuld, 13 Str., o. Musik fol. 154. Ein vierstimmiger Tonsatz mit der Melodie im Tenor befindet sich in dem Codex Ms. Nr. 142ª fol. 27—28, Stadtbibl. Augsburg.

Er het mein lib (o. Text) 3 stim. fol. 66.

Es ist ein schne gefallen und ist es doch nit czeit, 6 Str., ohne Musik fol. 146. (Uhland, Volkslieder pag. 91, hat die ersten 3 Str. veröffentlicht. Die Tenor-Melodie in Berg und Neuber's Liederbuch Nr. 48 (circ. 1550), Tenorbuch, kgl. Bibl. Berlin.

Es ist kein schercz, ob senlich smertz verwunt mein hercz, 3 Str., 3 stim. fol. 142.

Es leit mir hart und ist mein klag, groſs senen ich in meinem herczen trag, 5 Str., ohne Musik fol. 151.

Gedenk dor an, du werdes ein, das ich mich dir het auſserwelt, 3 Str., 3 stim. fol 56.

Gnad lip, ich far von hinnen, betrübet pin ich hart, 7 Str., o. Musik, fol. 149.

Groſs senen ich im herczen trag, das schafft, das si mich meiden thut, 5 Str., 3 stim. fol. 58. (Der Tonsatz im berliner Liederbuch ist ein anderer.)

Hercz, liplich lip, durch scheiden also weiſs kegen eynen heiden, 2 Str., 2 stim. fol. 13.

Hubsch zertlich fein nach lust gestalt, von rechter schon, 3 Str., 2 stim. fol. 4 und fol. 19 zu 3 Stimmen mit demselben Tenor.

Ich bin erfreut aus rotem mund von dir, du hochliebste mein, 3 Str., 3 stim. fol. 139 (gez. mit „Anno 67“).

Digitized by Google

Ich freu mich ser, zu der ich ker, mit willen gancz, 3 Str., 3 stim. fol. 138.

Ich het mir auserwelet ein freulein huepsch und glans, 1 Str., 3 stim., gez. mit Walther, fol. 20.

Ich hof und hab gedinge es werd noch alles gut, 6 Str., 3 stim. fol. 35.

Ich clag dir frau mein leiden, betrübt ist mir mein mut, 5 Str., 3 stim. fol. 59.

In feurs hytz, so glut mein hercz, mein syn und mein gedancken, 3 Str., 3 stim. fol. 136. Dieselbe Melodie in einem Quodlibet: berliner Ms. Z. 98, Ten. f 10, und ebendort (Ten L 1) vierstimmig, mit dem lateinischen Text: Mole gravati criminum. Tenor, Disc. und Bass sind genau dieselben, nur der Alt ist hinzugefügt. Dem Walther'schen Liederbuch fehlt demnach der Alt. Die alte Musikliteratur weist mehrfach Fälle auf, in denen wir ein ähnliches Verfahren mit den Tonsätzen wiederfinden. Das eklatanteste Beispiel liefert das Singebuch von Valentin Triller (Breslau 1555 u. 1559); hier sind die meisten dreistimmigen Tonsätze nachweisbar ursprünglich vierstimmige und nur durch Hinweglassung des Altes zu dreistimmigen gemacht. Aehnliche Sätze finden sich im Ott 1544 und im Rhau 1544, wo vierstimmige Sätze mitgetheilt sind die ursprünglich fünfstimmig sind. (Vergleiche auch die Bemerkung über dasselbe Lied im berliner Liederbuche, Seite 73.)

In hoffnung thu ich leben, stet fest an dieser czeit, 3 Str., 2 stim. fol. 3.

In las nicht ab, es mag anders nicht gesein, 5 Str., 3 stim. fol. 22.

In lib ist mir meyn hercz bekliben und bluet in suser bunne, 5 Str., 3 stim. fol. 117.

In lib ist mir meyn hercz verwund, eyn freulein ward von hoher ard, 1 Str., 3 stim. fol. 10.

In sußer wonne gute verswunden ist mein trost, 3 Str., 2 stim. fol. 5.

Keyn fröd mag ich an dich nit han, meines herczen aller hochster schatz, 1 Str., 3 stim. fol. 115.

Kom mir ein trost zu diser zeit auß yrem roten munde, 3 Str., 3 stim. fol. 30. (Derselbe Text im Locheimer Liederbuch Nr. 3, S. 95; die dort mitgetheilte Stimme hat aber keine Aehnlichkeit mit dem vorliegenden 3 stim. Liede.)

Kund ich der reynen dynen eben, nach lust gefallen leben, 4 Str., ohne Musik, fol. 149.

Liep han und selden sehen, das thut dem herczen we, 5 Str., o. Musik, fol. 147.

Lib ist leides anfanck, (o. T.) 3 stim. fol. 50.

Man singt und sagt von frauen vil, dy ich doch alczeit loben wil, 8 Str.,

Digitized by Google

o. Musik, fol. 159. (Forster III, 52 und V, 7 haben einen ähnlichen Text, der aber, nebst der Melodie, im Vermafse so genau übereinstimmt, dass man wohl annehmen kann, die im Forster mitgetheilten Gedichte (denn auch hier stimmen sie nicht überein) sind Nachbildungen und das im Walther'schen Liederbuche ist die ursprüngliche Lesart).

Mein gemüt das wüt in heyser glut, nach dir meyn aller libster hort, 3 Str., 3 stim. fol. 111. (Derselbe Tonsatz im berliner Liederbuch: Z, 98, Ten. L 1.)

Mein hercz hastu besessen, du aller liebste czart, es kan mir, 2 Str., ohne Musik, fol. 148.

Mein hercz in hohen (frewden ist, pey dir) ohne Text, 3 stim. fol. 28. Vollständiger Text im Locheimer Liederbuch p. 97. Der Tenor des Walther'schen Liederbuches stimmt in den ersten 12 Noten mit der Melodie im Locheimer Liederbuch von Note 13 bis 24 überein, doch steht dieselbe im Locheimer Liederbuche um eine Sekunde höher.

Mein hercz in steten treuen, in hofnung gen dir, 4 Str., 3 stim. fol. 31, Text fol. 152.

Mein hercz ist ganz zu red gestelt, 3 Str. 3 stim. fol. 34.

Mein hercz ist mir betrübet ser, das schafft sein senickliches scheiden, 5 Str., o. Musik, fol. 147.

Mein hercz ist mir gemengt mit lib und leit gemischt, 3 Str., 3 stim. fol. 54.

Mein hercz ist mir umbgeben so gar in unmut grofs, 5 Str., 3 stim. fol. 21.

Mir ist czu stort mein hochster hort von klaffers wort, 3 Str., 3 stim. fol. 52.

Nach deiner lib stet al meyn sin, 5 Str., o. Musik, fol. 121.

Nu leid und meid und hab der czu gutlich geduld, 1 Str., 3 stim. fol. 24.

O hertiglich verlangen mit deiner pitern craft, 5 Str., 3 stim. fol. 60.

O liplich (o. T.) 3 stim. fol. 94.

O lieb wie süfs dein anfanck ist, 3 stim. fol. 32. Text: 5 Str., fol. 149. (Derselbe Tenor im Locheimer Liederbuch pag 153, das Gedicht: Czart lip wie süfs dein anfanck ist.)

O roisorey, du hartte speis, 2 Str. ohne Musik, fol. 168. (Abgedr. im Uhland pag. 394).

O we, wie gehn die wulken, yn meynen sinnen, 4 Str. ohne Musik, fol. 160.

O wie gern und doch enpern mufs ich alzeit, 3 Str., 3 stim. fol. 141, Derselbe Tonsatz befindet sich im berliner Liederbuch mit dem lateinischen Texte: In praeclare barbarae virginis honore (Bog K 9, L 4, L 10). Hier liegt abermals der Fall vor, wie ich schon bei dem Liede „In feuers hytz“ (im berliner Liederbuch, Seite 73)

Digitized by Google

bemerkte, dass ein deutsches mehrstimmiges weltliches Lied ohne jegliche Umarbeitung zu einem geistlichen Liede gemacht worden ist. Denn dass das weltliche Lied älter ist als die Umschreibung, beweist schon der Umstand, dass über beiden erwähnten Liedern der ursprüngliche deutsche Text mit den Anfangsworten über dem Tonsatze notirt ist, der Schreiber sich also vollkommen bewusst war, dass das Lied ein weltliches ist.

O winter kalt, wen wilt von hinnen weichen, 3 Str., 3 stim. fol. 128.

O zeit, wie schnell du endest dy freud, 5 Str., 3 stim. fol. 116.

Recht girlich gir mir kumer pringt, das ich ein reines ort erkenn, 1 Str. 3 stim. fol. 14.

Seit ich dich hercz lib meiden mufs, das tut meim herczen we, 3 Str., 3stim., fol 135.

Senlich thut mich verlangen mein hercz yn stiller eyl, 5 Str., 3stim. fol. 7.

Se hin mein hercz, du auserweltes mein, 3 Str., 3stim. fol. 140. Berliner Liederb. Bog. L 4.

So so mein liebste zartt (o. T.) 3stim. fol. 161.

Verslosne treu, teglich neu, an alle reu, 3 Str., 3stim. fol. 36.

Von osterreich (o. T.) 4stim. fol. 123 und 144. Der Tonsatz hat mit dem bekannten Liede „es steht ein haus in osterreich“ keine Aenlichkeit.

Wach auff ketterlin (o. T.) 4stim. fol. 164. Der Tenor hat die bekannte Melodie: Es taget vor dem walde, stand auf, Ketterlein.

Was ich selb viert nit haben mag das mufs ich ainig fare lan, 2 Str. o. Musik, fol. 168.

Was in den augen wolgefelt das hercz seyn auch enpfindet, 3 Str., 3stim. fol. 126.

Was mir in frewden ye erschein, mit trawren, 3 Str., 3stim., fol. 143.

Wiplich figur in deine schur, aller werlt mein hochstes heil, 1 Str., 3stim. fol. 26.

Wol hin es schol gescheiden sein, das ist ein schwerer orden, 2 Str., o. Musik, fol. 150.

Wunsliche schone (o. T.) 3stim. fol. 133.

Zertlich geschont, liplich gefemt, mit hoher nacht geschickt, 3 Str., 3stim. fol. 144.

Zu aller zeit in gedanckes gir, das pringt viel freud, mit W. Ruslem überschrieben, 3 Str., 3stim. fol. 130. (Derselbe Tonsatz im berliner Liederbuch Z, 98, Ten. L 1.)

Da ich mich auf eine Kritik des Liederbuches vorläufig nicht einlassen will, sondern dieselbe aufspare, bis ich in den Beilagen zu den Monatsheften die Lieder abdrucken kann, so sei es hier mit der einfachen Anzeige abgethan. Das Liederbuch ist bisher sowohl von den Musikhistorikern, als von den Germanisten gar nicht beachtet worden. Uhland theilt zwar 2 Gedichte daraus mit, doch hat er die Handschrift selbst nicht in der Hand gehabt, sondern die beiden Gedichte vom ver-

Digitized by Google

storbenen Franz Pfeiffer erhalten. Selbst der gedruckte Katalog der Münchener Handschriften weiſs nur einige Worte darüber zu sagen, die nicht einmal der Wahrheit genau entsprechen, denn demnach wäre es nur ein Musikbuch mit unvollständigen Texten, während gerade die Texte (mit Ausnahme von wenigen Liedern) sorgfältiger als die Tonsätze mitgetheilt sind und auch der Zahl nach dieselben überragen. Warum sich die Musikhistoriker dieses Schatzes noch nicht bemächtigt haben, ist mir wohl erklärlich, denn gleich die ersten Tonsätze sind so fehlerhaft notirt und so mangelhaft mit den nöthigen Schlüsseln und Taktzeichen versehen, dass es einer bedeutenden Willenskraft bedarf, um sich in und durch die scheinbar unentwirrbare Handschrift zu arbeiten. Um jedoch auf den literarischen Werth der Handschrift hier noch besonders aufmerksam zu machen, theile ich einige Gedichte mit, die ohne Musik sind und auf die ich bei der späteren Veröffentlichung der Tonsätze weniger Rücksicht nehmen kann. Zum Vergleiche theile ich zuerst das Gedicht fol. 152 mit, welches sich auch im Locheimer Liederbuch befindet (Nr. 11 pag. 107) und hier mehrfach bessere Lesarten aufweist. Da der Abdruck des Locheimer Liederbuches die Original-Orthographie beibehält, so muss ich schon des Vergleiches halber sie auch unverändert wiedergeben:

1. Ach meiden, du vil sende pein,
   wie hostu mich umbgeben,
   verschlossen im vor czende schrein
   dar in fur ich mein leben
   dar in ich schrei mit lauter krey
   und kumpt mir gar on eben.

2. Mein hochstes heil, und zweyfel nit,
   laſs mich des nicht entgelden,
   das ich dich lieb, so selden sech,
   dar umb thu ich dirs melden;
   dar pey erkenn, als ich dirs nenn:
   laſs mich gen dir nit schelden

Strophe 2, 4 und 5 fehlen im Walther'schen Liederbuch.

Fol. 149.

1. Kund ich der reynen dynen eben
   nach lust, gefallen leben,
   wes sie wegert, das wil ich sein:
   frolich, ja und nicht neyn,
   ich ere libe meyn.

Digitized by Google

2. Reyn ist ir tugent manickfalt,
liplich jugent und nit alt;
sie hot zwei auglein, dy sint clar,
goltvar ist ir har,
ir mundlein rosen far.

3. Sobald ich ir brustlein plofs an ruren,
ir hendlein weifs auf schmiren,
nein, dich lib yn ir ermelyn blanck,
kein groser lobe danck,
so wer die zeit nit langk.

4. Scheiden, meiden, wen wilt du mich lassen?
du krenckest mein hercz on massen!
in rechter libe ist es enczunt,
in der libe hicze brint (?):
das sey dir libe verkunt!

Fol. 151, überschrieben „olpinks".

1. Wol hin, es schol gescheiden sein,
das ist ein swerer orden,
en plumlein heist: vergiss nicht meyn,
das ist mir duren worden.
Mein lip das hat gedenck nit mein,
gepflanczt yn yre hercze,
das ist ein bose zuversicht,
und bringt mir grofse smercze.

2. Sie kann wol yren mantel keren
gegen regen und auch gegen winde;
ja, czwar ich wil irs wol wescheren,
das sy iren gleichen wirt finde,
der sie wirt effen, sunder spot,
und wirt irs wol vergelden:
nach dem sie mir gemesen hat,
das sie nach küme thor melden.

Fol. 153.

1. Der mey mit seynem[1]) schalle
erfreuet manchs gemut,

1) „seyem" im Ms., ohne Abkürzungsstrich.

Digitized by Google

ein plumlein ob in alle (n?),
das stet in hocher plut;
Veiel ist es genennet,
das mich erfreuen thut,
wo lib in lib erbrennet,
so wirt es nit zu trennet,
wan es stet wol behut.

2. Wolgemut grunt auch da her,
mit seiner tugent rein,
noch im stet meyn beger,
wan ichs in treuen meyn;
di edelein blumlein zart,
in dieses meyen zeit,
mit tugentliche arte (?),
ensprossen aufs libes garten (?),
haben si manch hercz erfreut.

3. Gar liplich hort man singen
di schon frau nachtigal,
auch andre vogelein clingen
in walden uber al,
di sich alle tun freuen
des werden meyen gut;
si kan mir leid zu streuen,
di ich do meyn mit treuen,
noch der meyn hercz stetz but.

Fol. 154, überschrieben: M. H.

1. Die ich in meynem synne trag,
die ist wunicklichen gestalt,
ich dint ir doch wol nach (t) und tag,
ir gut ist mannickfalt.
Si hat mein hercz umbfangen,
so gar mit ganczer macht,
das schafft grofs verlangen,
hot mich zu trauren pracht.

2. Trauren, var hin mit schalle,
und du scholt urlaub han;
dir zu wol gefalle (n?),
so wil ich prauen tragen;

Digitized by Google

praun wedent verschwigen,
und ich weis anders nit,
mein trauren muſs ich sweigen,
das hab ich mich verphlicht.

3. Zu einer, die mir so gefelt,
auf getrauen, so din ich ir,
czu der sich het mein hercz geselt,
det si des gleichen gen mir;
so must mein leid dersterben
in jamer und auch in peyn,
moch ich ir huld erwerben,
wie mochte mir paſs gesein,

4. Nu wol, hin auf getrauen,
hoffnung hat mich dernert,
dor auf so wil ich pauen,
so lang mir wider fert;
hoffen unde harren,
do darf sich nimant an keren,
got must dich webaren,
piſs das ich zu dir kum (?).

Es würde dem Zwecke der Monatshefte nicht entsprechen, wenn ich die Gedichte hier alle veröffentlichte; die mitgetheilten Proben werden genügen den Werth der Sammlung beurtheilen zu können. Vielleicht findet sich ein literatur-historisches Blatt, welches geneigt ist die Gedichte (ohne Musik) zu veröffentlichen, und dem ich meine Kopie gern zur Verfügung stelle.

Der Vollständigkeit halber will ich noch in Kürze die übrigen Tonsätze erwähnen, da sie doch dem Einen oder Anderen von Werth sein könnten.

Dreistimmige Sätze mit lateinischem Texte:

Ave regina celorum, fol. 38 mit „wal frey“ überschrieben und derselbe Text fol. 122.
Benedicite dominus, fol. 86.
Celebris hic dies, überschrieben: Leserintur (oder us?), fol. 124.
Deposuit potentes, fol. 75.
Ecce tu pulchra, fol. 88.
Ey (?) porta, fol. 68.
? funde preces ad filium, fol. 39.
Magnificat (mit vollständigem Text), fol. 74.
O intemerata castratis, mit Residuum, fol. 17.
O pulcherrima, fol. 80.

Digitized by Google

O sanctissima, mit Residuum, fol. 113.
O sacrum, überschrieben „frey", mit Residuum, fol. 81.
Sancta, fol. 83.
Selafax pale (?), fol. 70.
Sela ventuc (?), fol. 76.
Tenae haultum. ke. ser (?), fol. 65.
Trinitatis dies, überschrieben „frey", fol. 73.
Virgo res, fol. 47.

Dreistimmige Sätze mit französischem Text:

Amours mon segmor, überschrieben „Fuga duorum tempus", fol. 96.
De madame, überschrieben „O beata maria", fol. 91.
Du desir que tant, fol. 106.
Fortune To bodigham, fol. 49.
Helas tres, fol. 79.
Jay grate, fol. 43.
Je ne vis, fol. 95.
Malheureny (?) mit einem „secunda pars", fol. 102.
Monstre plaisir, fol. 23.
Que me fault, fol. 97.
Qui plus est me dort, fol. 24.
Se je fais duel, cum 2. part., fol. 104.
Se vous ne manne, fol. 107.
Sur trantes, fol. 78.
Tauront et chourot (überschrieben), fol. 25.
Touront (überschrieben), fol. 45.
Voy da plas, fol. 77.

Dreistimmige Sätze mit italienischem Text:

A qui noi porroi, fol. 90.
O florens rosa, mit „frey" überschrieben, cum 2. et 3. part., fol. 99.
O florida, fol. 51.
O rosa bella, mit Residuum, fol. 40 und fol. 131 ein Carmina ytalica „utilia et corcis".

Besonders interessant sind noch zwei Tänze:

fol. 14: Entreprison (3stim.) und fol. 44: Der phoben swancz*) (4stim.), letzterer von Berbigant (siehe über denselben Fétis, biogr. 2. Ausg. tom. 1, p. 243 unter Barbireau; soll um 1448 in Antwerpen gelebt haben; Tinctoris nennt ihn „Barbingant".) Den ersteren Tonsatz findet man auch im berliner Liederbuch (e 7, e 8, e 11), doch ist der Contratenor anders, als im Walther'schen Liederbuch. Von dem 2. Satze finden wir nur den Tenor in doppelt so langen Noten ebenfalls im berliner Liederbuch, doch ist der Komponist dort Paulus de Broda. Der Tenor erhält dadurch, nebst der Ueberschrift „der Pfawen schwantz",

*) Swanz heißt im Mittelhochdeutschen: tanzartige Bewegung.

Digitized by Google

wie es im berliner Liederbuch (Tenor, Bog. b 1) heifst, eine besondere Bedeutung und giebt uns zugleich die Sicherheit, dass das berliner Liederbuch fast in dieselbe Zeit fallen muss.

Dreistimmige Sätze ohne Text mit und ohne Autoren:

fol. 72 mit Buczois überschrieben. Dies kann wol kein anderer Autor als Busnois (auch Busne geschrieben) sein.

fol. 63 ist mit Ockeghem überschrieben (Ockenheim oder Okeghem ist hinreichend bekannt).

fol. 85 mit Pillais und fol. 93 mit Pillays überschrieben. Tinctoris citirt ihn im 12. Kapitel des 3. Buches in seiner Proportionale unter dem Namen Pulloys. (Näheres im Fétis, biogr. 2. Aug. tom. 7, unter Puyllois.)

Ueber den Autor Walther und Walterus ist oben schon das Nähere mitgetheilt.

fol. 98 mit Xilobalsamus überschrieben.

Besondere Ueberschriften, die mir nebenbei bemerkt unerklärlich sind, finden sich fol. 84: „Kukerley“, oder wie es im Index des Liederbuches heifst: „kukeley“, und fol. 89: „kere“, das letzte e kann aber auch die Abkürzung einer Silbe andeuten, da es fast wie ein l mit langem Schwunge aussieht.

Ebenso geheimnissvoll wie manche Ueberschrift uns entgegentritt, ebenso räthselhaft ist mancher Tonsatz notirt. Nicht etwa, weil die Noten oder Zeichen unleserlich geschrieben sind, sondern nur deshalb, weil die Stimmen absolut nicht in eine richtig übereinstimmende Partitur zu bringen sind. Einige Male kommt uns das berliner Liederbuch zu Hilfe und so bemerkt man freilich mit Staunen, wie flüchtig der Kopist oft geschrieben hat. So fehlen z. B. bei dem Liede: In feurs hitz, so glut mein herz“ im Contratenor die ersten 30 Noten. Bei so groben Versehen hört freilich jede Konjektur auf und man kann so einen Tonsatz, wenn nicht von anderer Seite Hilfe kommt, nur ad acta legen.

Mittheilungen.

* O Herr und Gott, der Sabaoth (siehe Musikbeilage zu Nr. 8 Seite 15). Dieselbe Melodie auf den Text: „Ach sendlich klag, fürwar ich sag“ fand ich in einem Druck von 1542 (Bibl. Wernigerode im Harz, Pl. 436, in 4°). Der Titel lautet „Hie nach volgend Vier | neuwe klägliche, vnd zů Got rüffende Ge- | sang oder Lieder, wider den blůtdurstigen Erbfeind | vnd verderber des Christlichen blůts, den Türgken“ etc. M. D. XXXXII. | Am Ende: „Gedruckt zů Augſpurg bey | Hainrich Stayner“. | (Siehe Bibliographie des deutschen Kirchenliedes von Ph. Wackernagel, 1855. S. 180). Die vier Lieder sind 1. In

Digitized by Google

Ungern safs gar wirdigklich, ein künig der lebt Christenlich etc. „In des Wyfsbecken thon". 2. obiges Lied „Ach sendlich klag" mit vorhergehender Melodie. Noten in grobem Holzschnitt. Das Lied ist überschrieben: Volgend zway Lieder, der Armen gefangnen Christen zu Constantinopel, Irer jämmerlichen klag vnd ermanung, an gemayne Christenhayt. 3. Wol auff jhr werden Christen, wölt jr ewr leben fristen. Mit vorhergehender Melodie. 4. „Ein Lied wider den Türgken, zur Besserung uns manend, Und in Gott vnser vertrawen zusetzen. Im thon des ein vnd sybentzigsten Psalmen, Herr Gott ich traw allein auf dich etc". Das Lied beginnt: O Grosser Got vnd starcker Künig, zů ring In hymmlen vnd auff erden. Beide Melodieen zum 2. und 3. Liede liegen im Neudrucke in R. von Liliencron's historischen Volksliedern der Deutschen vor (Nachtrag, Lpz. 1869 bei Vogel, Nr. 4 und 114). Von Liliencron glaubt, dass die Melodie zu „Ach sendlich klag" neu und ursprünglich für dieses Lied gesetzt ist, da sie ihm sonst nicht vorgekommen ist.*) Der Abdruck in den Monatsheften aus dem fliegenden Blatte von 1523 (muthmafslich) widerspricht dieser Annahme. Die Melodie stimmt bis auf den Schlussvers genau mit der von 1523 überein und ist die Aenderung durch das Gedicht hervorgerufen, indem der vorletzte Vers in 1542 fehlt und die Melodie der beiden letzten Verse mit Ausstofsung von 3 Noten zu einem Verse zusammengezogen worden ist. Wenn wir auch durch die Auffindung der Melodie zu einem anderen Texte dem Ursprunge derselben nicht nähergerückt sind, so könnte doch der Textanfang von 1542 „Ach sendlich klag" auf die ursprüngliche weltliche Weise einen wichtigen Fingerzeig geben, denn es ist bekannt, dass bei der Benützung einer bekannten Melodie der erste Vers des Gedichtes sehr oft beibehalten wurde. Vielleicht geben diese Hinweise Gelegenheit das weltliche Lied zu der Melodie aufzufinden.

Eitner.

* In der Musikzeitung Echo **) (Berlin bei R. Oppenheim) befindet sich ein geschichtlicher Artikel über die Ouverture von Rob. Musiol, überschrieben: Zur Geschichte der Entwickelung der Ouverture. Historische Skizze. Die Arbeit weist ein recht fleifsig gesammeltes Material auf, welches sich freilich nur auf das 18. Jahrh. beschränkt. Bei der früheren Zeit hilft sich der Verfasser mit den wenig versprechenden Worten: „man glaubt, man sagt". Besonders zu bedauern ist, dass Herr Musiol auf den Unterschied der italienischen und französischen Operneinleitung nicht näher eingeht, sondern sie nur einmal ganz flüchtig berührt. Die Italiener nannten die Einleitung zur Oper „Sinfonia" und sie bestand, wenigstens in späterer Zeit, aus drei zusammengehörigen Sätzen, nämlich einem schnellen, einem langsamen und abermals einem schnellen Satze. Die Franzosen nannten sie Ouverture, und zwar glaubt Herr Musiol, dass Lully der Erfinder derselben ist; sie bestand aus einer Einleitung in langsamen Tempo, einem schnellen Satze und

*) Die erste Pause muss dort eine ganze Pause und keine halbe sein.

**) Nr. 32 — 34, 36 und 38.

Digitized by Google

zum Schlusse aus der theilweisen Wiederholung der Einleitung. Beide Musikarten bildeten sich mit der Zeit zu selbstständigen und für sich bestehenden Formen aus und zogen aus dem Opernhaus in den Konzertsaal ein. Die Sinfonia der Italiener wurde von den Deutschen aufgenommen und von ihnen zur höchsten Vollendung ausgebildet; sie überließs sehr bald der Ouverture allein das Feld die Oper einzuleiten. Der letzte Repräsentant als Einleitung zu einer Oper ist die Entführung aus dem Serail von Mozart. Der Musiol'schen Arbeit fehlt ganz besonders die Darstellung der Entwickelung der Ouverture in der frühesten Zeit; was die spätere Zeit betrifft, so giebt sie recht anerkennenswerthe Leistungen.

* Von Moritz Fürstenau ist eine biographische Skizze „Die musikalischen Beschäftigungen der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen“ (Dresden, R. von Zahn's Verlag, 8°. 64 pp.) mit einem Facsimile der Herzogin erschienen. Das Erinnerungsblatt, wie es der Verfasser bezeichnet, entzieht sich eigentlich der Kritik, da es rein aus pietätvollem Herzen entsprungen ist und kaum wagt über die Leistungen der Herzogin nur irgendwie ein künstlerisch begründetes Urtheil auszusprechen; das einzige Mal, wo es annähernd geschieht (Seite 43), wird nur erwähnt, dass sich die Herzogin an die Muster der damaligen italienischen Opernliteratur anlehnte und ihre Vorbilder bei den Komponisten Cimarosa, Paesiello, Mayr, Paer u. a. suchte. Mit Wärme ist das herzliche Familienleben der königlich sächsischen Familie geschildert, in welcher die Musik das Band bildete und die Familienmitglieder zum schönen Kranze vereinigte. Von Seite 54 — 59 sind die hinterlassenen Kompositionen der Herzogin verzeichnet. Eine stattliche Reihe. Die meisten befinden sich auf der Kgl. Musikaliensammlung in Dresden.

* Oscar Paul. Musikalische Instrumente von . . . Autorisirter Abdruck aus dem „Amtlichem Berichte über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873.“ Band II. Heft 5. Braunschweig, Friedr. Vieweg & Sohn 1874. 8°. 110 Seiten. 22 Sgr. Eine sehr lehrreiche und interessante Abhandlung, welche nicht nur bei Musikern und Instrumentenverfertigern Beachtung finden sollte, sondern auch jeden Dilettanten in hohem Grade fesseln wird.

* Catalogue d'une collection choise de livres et de Manuscrits la plupart provenant de la bibliothèque de Mme. la Comtesse D . . . Berlin, J. A. Stargardt, 53 Jägerstraſse. Auction in Berlin bei Rud. Lepke am 4. Januar 1875 u. f. Tage. Von 2185 bis 2289 befinden sich Werke über Musik und liturgische Bücher verzeichnet. Erstere bestehen meistens aus neueren Werken, während letztere mehrentheils dem 16. Jahrh. angehören. Auch eine Sammlung Autographen befindet sich darunter.

* Katalog Nr. 3 von Leo Liepmannssohn, Antiquariat, und Sortiments-Buchhandlung in Berlin (W., 52 Markgrafenstraſse). Enthält 345 Nrn. ältere und neue Musikwerke. Seit A. Asher in Berlin seine interessanten und für die Geschichte der Musik so werthvollen Sammlungen zum Verkauf ansetzte (der letzte Katalog erschien im Jahre 1863) ist die vorliegende von Liepmannssohn die erste, welche ihr gleich kommt, sie sogar an Mannigfaltigkeit noch übertrifft. Jede Seite des Katalogs enthält mehrere Werke der gröſsten Seltenheit, hier sind es Incunabln, dort neuere Werke, die durch eine kleine Auflage bereits zu den Seltenheiten gehören. Der Katalog ist direkt oder durch die Buchhandlungen zu beziehen.

---

* Hierzu eine Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

Digitized by Google

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VI. Jahrgang. 1874.

Preis des Jahrganges 3 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 3 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 11.

Musica Enchiriadis von Hucbald

übersetzt und mit kritischen Anmerkungen begleitet

von

R. Schlecht.

Einleitung.

Unter den Musikschriftstellern der gregorianischen Zeit verdient unstreitig Hucbald von St. Armand (840—915) unsere besondere Aufmerksamkeit. Ich übergehe seine Lebensgeschichte, welche in jedem Musiklexikon zu finden ist, und die über ihn und seine Werke sich vorfindende Literatur, und halte mich nur an den vorliegenden Text, um meine Anschauungen darüber mitzutheilen*).

Fürs erste ist Hucbald bis jetzt der älteste Auctor, durch den wir von dem Wesen des gregorianischen Gesanges nähere Kenntniss erhalten und steht dem heiligen Gregor so nahe, dass er dessen Gesang in seiner höchsten Blüthe kannte und in Ausübung brachte, wir also seine Andeutungen mit vollem Vertrauen hinnehmen können.

*) Ich kann doch nicht unterlassen auf eine Abhandlung: *Elnonensia*, *Monuments des langues Romane et Tudesque dans le IXe Siècle . . . avec une traduction et des remarques par J. F. Willems Gand*, chez F. et E. Gyselynck. 1837. 4° hinzuweisen, die mir durch die freundliche Aufmerksamkeit des Herrn Kustos Julius Jos. Maier in München zuging, in welcher p. 16 sich eine Notiz über die literarische Thätigkeit Hucbald's aufser seinen musikalischen Arbeiten findet.

Digitized by Google

Er steht zwar theoretisch ganz auf dem von Boetius gelegtem Grunde; allein er zeigt durch seine praktischen Winke ein viel tieferes Verständniss der alten griechischen Musik, als sein Vorbild und wir werden gerade durch die Art, wie er die Lehrsätze der Griechen von der Chromatik und Enharmonik auf die gregorianischen Gesänge anwendet, belehrt, dass der heilige Gregor, weit entfernt, die feinere griechische Musiktheorie für den von ihm geordneten Gesang zu verwerfen, dieselbe vielmehr in Wahrheit neu belebt und praktisch verwendet hat. Wir können ferner daraus schliefsen, dass Hucbald die reine Terz wohl gekannt hat, obwohl er in seiner Monochordeintheilung die alte Terz des Boetius zu $\frac{8}{9} \times \frac{8}{9} = \frac{64}{81}$ abmisst. Ferner ist er der erste Auctor, von dem wir eine Theorie über den mehrstimmigen Gesang besitzen; nicht als ob er der Erfinder dieser Kunst wäre, die lange vor ihm schon als *„ars organizandi“* geübt worden war, sondern insoferne er auf Grund der zu seiner Zeit anerkannten reinen Intervalle eine Theorie aufstellte über den mehrstimmigen Gesang und die Instrumental-Musik. Wenn er auch die Verwendung der Terz aus dem alten Organum kannte, so wagte er doch nicht den Schritt, sie auch theoretisch in die Oeffentlichkeit zu übertragen und die bestehende Anschauung so vieler und angesehener Lehrer zu verleugnen und für unrichtig zu erklären. So hatte er auch dieser bestehenden Theorie folgend seine chromatischen und enharmonischen Tetrachorde in der gewohnten Weise eingefügt, wiewohl er ihr innerstes Wesen und ihren eigentlichen Zweck kannte.

Gerbert hat im 1. Theile seiner *„Scriptores“* alle musikalischen Schriften Hucbald's gesammelt und es sind seit der Zeit keine weiteren bekannt geworden, mit Ausnahme eines Bruchstücks der *Musica Enchiriadis*, welches E. de Coussemaker in seinem 2. Band der *Scriptorum medii aevi* p. 74 abdrucken liefs. Sie handelt *de Organo*, umfasst 4 Quartseiten und reiht sich dem ersten Theile der *Musica Enchiriadis* an. Sie enthält manches wörtlich nach dem bisher bekannten Texte, manches inhaltlich gleichlautende, aber vieles abweichende. E. de Coussemaker sagt hiervon: In einem Pariser und Florentiner Codex befindet sich eine Variante des *Enchiridion* unter dem Titel: *„Inchiriadon Uchubaldi Francigenae“*. Dieselbe befindet sich auch ohne Titel in der Bibliothek zu Brügge aus dem 11. Jahrh. Die beiden ersten waren Gerbert wohl bekannt, er sagt von ihnen: Das Pariser Mscr., so wie das von Florenz wimmeln (scatet) vom Anfang bis zum Ende von Interpolationen.

Aus dem von E. v. Coussemaker mitgetheilten Fragment über das *Organum* enthält dieses Mscr. nicht eine Originalarbeit Hucbald's, sondern eine freie Ueberarbeitung des *Enchiridions* mit anderen Zusätzen und Erweiterungen, die entweder Frucht des regen Studiums des Kompilators waren, oder die er aus andern Auctoren schöpfte. Dieses zeigt sich aus den gegen Hucbald sehr erweiterten speziellen Regeln über das *Organum*.

Digitized by Google

Ferner ist es uns gelungen aus Cod. 14649 der Hof- und Staats-Bibl. in München den Tractat „*de musica institutione*“ zu ergänzen, resp. dessen Ende zu konstatiren. Derselbe schliefst mit der Theilung des Monochordes ab und zwar mit den Worten: *His ita ordinatis, si diligens mensoris adsit cura, nunquam fallet mensura.*

Von da ab beginnt ein neuer Tractat unter dem Titel: *Ecce modorum sive tonorum auspice Christo incipit ordo. Primus tropus habet tetrachorda III; mese., paramese, hypate meson, scilicet usque nete diezeugmenon. Distinctiones: lichanos meson, hypate meson, lycanos hypaton, et parhypaton secundum quosdam. Tamen proprie habet symphonias VIII. Ex unoquoque tetrachordo tres generales, quarum prima habet semitonium in fine, et incipit a mese; secunda in medio, et ipsum tonum repetit.*

Hier fährt nun Gerbert fort: *Tertia in principio diatessaron.*

In 2 Codicis der Münchener Hof- und Staatsbibliothek No. 14649 fol. 34b und 35 und 14242 fol. 174b befindet sich ein Tractat, welcher beginnt: *Super unum concavum lignum.* Er enthält eine von den bisher bekannten ganz abweichende Theilung des Monochords in acht Constitutionen und 24 resp. 48 Theile, wegen der acht Tonarten und Folgerungen daraus. Ferner eine Belehrung über den Triton und dessen Lösung, und endlich die Theilung des Tones in zwei Halbtöne. Es steht dieser Tractat zwar im Cod. 14272 nach der *Musica enchiriadis* und der *Commemoratio brevis* und der Schreiber fügt am Ende derselben bei: *Finit Mus. Ench.*, so dass man annehmen müsste, dass derselbe ebenfalls von Hucbald verfasst ist. Allein innere Gründe lassen dieses sehr bezweifeln. Die Theilung des Monochords in 48 Theile lässt sich nur durch die Theilungsweise des Aristoxenes in Ganze (1) und halbe Töne ($\frac{1}{2}$) erklären. Eben so ist die angeführte Theilung des Tones in zwei Halbtöne rein Aristoxenisch. In allen bisher bekannten Schriften kommt keine Spur von der Lehre des Aristoxenes vor. Ich werde am Schlusse der *Musica Ench.* diesen nicht uninteressanten kurzen Tractat in der Ursprache nebst einem Versuche einer Uebersetzung und Erklärung desselben mittheilen.

Es reihen sich also die Tractate Hucbald's folgendermafsen aneinander.

1. Liber Ubaldi peritissimi musici de harmonica institutione.
2. Ordo tonorum.
3. Alia musica, welcher zwei kurze Abhandlungen folgen: De mensuris organicarum fistularum und: De cymbalorum ponderibus.
4. Hucbaldi Monachi Elnonensis musica enchiriadis.
5. Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis.

Alle neueren Schriftsteller über diesen Auctor kommen darin überein, dass die Musica enchiriadis sicher von Hucbald verfasst sei, während sie die Auctorschaft desselben für die übrigen Tractate bezweifeln. Es liegt nicht in meinem Zwecke ihre Gründe für und gegen anzuführen,

Digitized by Google

sondern begnüge mich mein Urtheil dahin auszusprechen, dass ich auch diese Tractate für Hucbald vindizire, und zwar aus folgenden inneren und äusseren Gründen:

1. In der Musica Enchiriadis giebt Hucbald eine praktische Musik vornämlich Gesanglehre und behandelt sie so, dass man sieht, er setzt die ganze theoretische Musiklehre, selbst die Existenz eines Tetrachordes Synemmenon und dessen Anwendung im Gesange voraus, ünd führt aus dieser Theorie nur das an, was er eben zu seinem Zwecke braucht.

2. Es lässt sich daraus schliefsen, dass er auch diese Lehre der Alten nach seiner Weise behandelt habe.

3. Diese Lehre findet sich wirklich in den drei Tractaten und zwar sind sie nach dem Zeugniss Gerbert's entweder Anfangs schon „Ucbald" zugeschrieben, wie dieses im Tractate „De harmonica institutione" der Fall ist, oder es ist durch das bekannte „explicit" der Auctor festgestellt. So enthält der Cod. 14272, ehemals zu St. Emmeram in Regensburg, den auch Abt Gerbert benützt hat, das Enchiridion unter dem Titel: Incipit liber Enchiriadis de Musica, dann folgt Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis; hierauf eine besondere Art das Monochord zu theilen. Am Ende derselben steht Finit Musica E. deo gratias. An dieses schliefst sich unmittelbar die „Alia musica" an ohne weitere Bemerkung.

4. Wenn sich in diesen Tractaten die von ihm in der Musica enchiriadis gebrauchte eigenthümliche Notenschrift nicht findet, so sehen wir doch p. 109 jene Schreibweise wieder, deren er sich ebenfalls in der Musica Enchiriadis bedient, nämlich die Texte in Linienräume mit vorausgesetzten Tonverhältnissen zu schreiben.

5. Der Tractat: De harmonica institutione, nebst den beiden folgenden: Ordo tonorum sowohl, als Alia musica, zeichnen sich wie die Musica enchiriadis durch ihre praktische Behandlungsweise aus, so dass sie auch dadurch ihre Abfassung durch Hucbald beurkunden; da jede vorgetragene Lehre sogleich an praktischen Beispielen erprobt wird.

6. Die eben genannten drei Tractate stehen auch unter sich in einem solchen Verhältnisse, dass sie sich gegenseitig ergänzen, und ihre Scheidung nur aus dem Streben hervorgeht, ihren praktischen Nutzen deutlicher hervorzuheben. Der erste „De harmonica institutione" behandelt die alte griechische Theorie von den Tönen und der Scala mit Anwendung auf liturgische Gesänge. Der andere: Ordo tonorum, giebt die Bauart der Tonarten aus verschiedenen Tetrachorden und ihre Distinktionen an und der dritte: Alia musica, behandelt die Zahlverhältnisse der Intervalle und Tonarten in eigenthümlicher Anwendung auf die Intervalle, welche die Melodie der liturgischen Gesänge konstruiren.

7. Die Commemoratio brevis, ganz in hucbaldischer Schreibweise dargestellt, bildet einen blos praktischen Theil über den Psalmengesang, der sich ganz konsequent den übrigen am Schlusse anfügt.

Digitized by Google

Als Gegenstand der Bearbeitung wählte ich zuerst die Musica enchiriadis, da sie die Theorie vom mehrstimmigen Gesange enthält und die schon mehrfach ventilirte Bedeutung dieser Lehre für weitere Kreise von Interesse sein dürfte. Ich konnte mich bei dieser Bearbeitung nicht auf die Uebersetzung allein beschränken, sondern musste nothwendig Erläuterungen und Aufschlüsse über meine Anschauungsweise beifügen, was um so dringender erschien, als die Lehren der alten Theoretiker, in Folge ihrer fremdartigen Sprache und ihrer uns nicht mehr geläufigen Behandlungsweise des Gegenstandes schwer zu verstehen und noch schwerer richtig zu deuten sind. Dazu musste ich auch aus den vorhergehenden beiden Tractaten Materiale herbeiholen, da sich die Eigenthümlichkeiten eines Auctors am richtigsten aus seinen eigenen anderwärts ausgesprochenen Grundsätzen erklären und verstehen lassen. Aufserdem mögen diese Proben einstweilen ahnen lassen, welch' reicher Schatz für das Studium der alten Musik in diesen Tractaten verborgen liegt.

Es wird dem Leser nicht uninteressant sein die Codices etwas näher kennen zu lernen, die mir zu dieser Arbeit zu Gebote standen. Es sind deren fünf, sämmtlich aus der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München.

1. Cod. lat. 14649 in Quart, mit zierlicher Schrift auf feines Pergament geschrieben, ehemals Eigenthum des Klosters St. Emmeram in Regensburg, enthält auf 32 Blättern die Musica Enchiriadis; dieser folgt noch fol. 32 b Comemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, aber nur bis: quae ita se apud nos habet, ohne Notenbeispiele. Darauf folgt: eine Anleitung das Monochord zu theilen „Super unum concavum lignum". Auf der Rückseite beginnt „Ecce modorum sive tonorum auspice Christo incipit ordo" ein Abschnitt von groſser Wichtigkeit, welcher den Anfang zur Beschreibung der Tonarten im Tractat „De harmonica institutione" bildet, welcher bei Gerbert p. 124 fehlt, und wozu Gerbert selbst bemerkt, (Anm. a.) „Hic principium deest" etc. Dieser Codex führt den begonnenen Text nur bis „Verum cantilenae corpus" fort, womit in Mitte des Satzes das Manuscript endet. Dass der Schreiber die Abhandlung fortsetzen wollte zeigt der leergelassene Raum von 3½ Seite.

Dieses MS. ist besonders seiner vielen Randbemerkungen wegen interessant.

2. Codex lat. 14272 in fol., ebenfalls aus der Kloster-Bibliothek zu St. Emmeram in Regensburg, aus dem 10. Jhrh., sehr schön und deutlich, wiewohl ziemlich klein geschrieben. Er enthält auſser mehreren anderen Tractaten, und unter diesen auch einige von Boetius, auf fol. 155 bis 173b, die Musica Enchiriadis. Fol. 173b beginnt Commemoratio brevis, wozu aber die Noten fehlen, bis fol. 174. Mit 174b beginnt der Tractat „Super unum concavum lignum". Fol. 175 folgt der Tractat „Alia musica" vollständig, wie bei Gerbert, der diesen Codex benützt hat und öfter citirt, bis „Tonum octavum require supra", fol. 181b. Auſser

Digitized by Google

dem enthält dieser Codex fol. 62b bis 64b ein Tonar über sämmtliche liturgische Gesänge in Beispielen, welche mit Neumen bezeichnet sind. Der Text dieses Codex ist sehr zuverläſsig, dagegen die Notenbeispiele oft mangelhaft, manchmal auch falsch.

3. Codex lat. 14372 fol., aus dem 10. Jhrh., enthält von fol. 1 bis 24 die Musica enchiriadis in schöner Schrift; von fol. 17 ab beginnt eine andere Hand; die Schrift ist gröſser, sehr schön, deutlich und gleichmäſsig. Die Notenbeispiele sind genau, aber auch nicht alle richtig. Auf die Musica folgen mehrere philosophische Abhandlungen von Boetius.

4. Codex lat. 6409 fol. aus der Kirche St. Maria und Sti. Corbiniani in Freising. Er enthält nur die Musica Enchiriadis, fol. 1 bis 30.

5. Codex lat. 18914 kl. fol., ehemals zu Tegernsee. Er enthält die Müsica Enchiriadis, unter dem Titel: Incipit liber enchiriadis de musica von fol. 1 bis 29b. Dann folgt Adelbold de circulo, area et crassitudine Corporum, fol. 30 bis 31b und fol. 32 dessen Abhandlung „Quomodo indubitanter musicae consonantiae dijudicari possint“ (Gerb. Script. T. I. p. 304). Fol. 32b die Eintheilung des Monochords von Guido (Gerb. Scrpt. T. II. p. 5a und T. I. p. 347), dann fol. 33 bis 39 die Eintheilung des Monochords nach Adelbold (Gerb. T. I. p. 304 bis 312), fol. 39b bis 40b Eberhardi Frisingensis tractatus de Mensura fistularum (Gerb. Scrpt. T. II. p. 279 bis 282); fol. 41 folgt ein metrischer Tractat mit der Ueberschrift „Versus ad mensuram monochordi secundum Guidonem.“ Er ist aber nicht von Guido, sondern von Wilhelm v. Hirschau (Gerbert, Scrpt. T. II. p. 181). Die folgende prosaische Unterweisung: „Prosaica ratio unde supra metrice“ steht bei Gerbert l. c. p. 179 Nr. XL bis 181. Auf fol. 42 findet sich eine kurze Anweisung „Item āo monochordi regula“, welche auch Gerbert Tom. I. p. 347a mittheilt. Auf derselben Seite befindet sich noch „Versus Hermanni“: Ter tria junctorum und E voces unisonas etc. (Gerb. Script. T. II. p. 149a). Fol. 17 steht ein neumirtes Alleluja auf das Fest des hl. Benedictus, welches fol. 29b schlecht geschrieben wieder erscheint; fol. 32b eine neumirte Prosa de B. M. V. und am Schlusse fol. 42 sind noch beigesetzt eine Prosa de S. Katharina ohne Noten und eine neumirte der hl. Scholastika. Am Ende steht: Attinet Tegernsee, monasterio.

Es übrigt mir jetzt nur noch dem Herrn Julius Jos. Maier, Kustos an der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München, meinen innigen Dank auszusprechen, durch dessen Güte mir die Benutzung der bezeichneten werthvollen Codices auf so lange Zeit gestattet war. Dadurch wurde ich in den Stand gesetzt, dieselben vollständig auszubeuten, und daraus das Material zur Berichtichung mancher Irrthümer in der Ausgabe Gerbert's und offene Fragen zu lösen.

Ich hätte zwar sehr gewünscht die Abhandlung Coussemaker's über Hucbald bei dieser Arbeit benützen zu können, allein alle Bemühungen diese zu erhalten blieben erfolglos.

Digitized by Google

Indem ich somit meine eigenen Studien über diesen hochwichtigen Auctor der Oeffentlichkeit übergebe, wünsche ich wenigstens zu noch tieferem und umfassenderem Studium in die Tractate desselben angeregt zu haben, und würde mich für die mühevolle Arbeit reichlich entschädigt finden, wenn dieselbe Beifall finden sollte. Ich würde mich aber im Interesse der Sache freuen, wenn von kompetenten Fachmännern auf Grund exacter Forschungen neue Wahrheiten zu Tage gefördert, oder etwaige irrthümliche Ansichten in dieser Arbeit ihre Berichtigung finden sollten.

Musikhandbuch des Mönches Hucbald von St. Amand.[1]

I. Hauptstück.

Von den Elementen der Musik.

Wie die Buchstaben die ursprünglichen und untheilbaren Elemente der artikulirten Sprache sind, aus denen sich die Silben zusammensetzen, aus welchen wieder Verba und Nomina entstehen, die endlich den Text der vollkommenen Rede bilden, so sind auch die wohlklingenden Laute — (phthongi), welche im Lateinischen Töne (soni) heiſsen, die Anfänge, und der ganze Inbegriff der Musik lässt sich zuletzt auf sie zurückführen. Aus der Verbindung der Töne aber entstehen Glieder (diastemata), dann aus den Gliedern Abschnitte (systemata). Die Töne (soni) aber sind die erste Grundlage des Gesanges. Aber nicht alle Klänge (phthongi) heiſsen Töne (soni), sondern nur die, welche nach gesetzmäſsigen Zwischenräumen geordnet, zu einer Melodie geeignet sind. Die Anordnung derselben setzt sich naturgmäſs nach der Höhe und Tiefe (intendendo et remitendo) fort, so dass immer vier und vier derselben Art aufeinander folgen. Aber diese vier Töne alle sind durch die ihnen zukommende Verschiedenheit einander unähnlich; dass sie sich nicht blos in Höhe und Tiefe unterscheiden, sondern in der Höhe und Tiefe selbst ihre Natur besondere Eigenschaften hat, die wieder für jeden einzelnen die gesetzmäſsige Entfernung in der Höhe oder Tiefe bestimmt, z. B. folgende Töne (notae) D E F G. Der erste zugleich auch der tiefste, heiſst auf griechisch protos oder archos, der zweite E, deuteros, steht nur einen Ton vom ersten ab, der dritte F, tritos, ist um einen Halbton vom zweiten entfernt, der vierte G, tetrardos, steht um einen Ton vom dritten ab. Durch fortgesetzte Vermehrung derselben wird eine Unzahl von Tönen erzeugt, und so lange folgen sie sich je vier und vier von demselben Verhältnisse bis sie nach oben oder unten aufhören, nämlich so:

Γ A B C	D E F G	a b c d	e f g aa
Tiefe Graves	Schlusstöne Finales	Hohe Superiores	Ueberragende Excellentes.

1) Die fortlaufenden Zahlen beziehen sich auf die Bemerkungen, welche sich am Ende der Abhandlung befinden.

Digitized by Google

Wie diese Darstellung zeigt, hört diese Folge der Tetrachorde nicht auf, wenn du sie auch aufwärts oder abwärts fortsetzest, bis die Stimme sie nicht mehr hervorbringen kann. Die Eigenart (virtus)[7]) dieser vier Töne erzeugt auch die eigen Macht der acht Tonarten, wie später an gehörigem Platze gezeigt werden wird. Auf die gemeinsame Verschiedenheit dieser Töne fufst sich auch die ganze Harmonie.

Weil aber, wie gesagt, ihre Vermehrung bis ins Unendliche fortschreitet, so hat sich die Wissenschaft aus dieser verwirrenden Menge achtzehn Töne ausgewählt, worin viermal vier und noch zwei enthalten sind. Unter diesen ist das erste und tiefste Tetrachord das der tiefen Töne (gravium), diesem zunächst steht das Tetrachord der Schlusstöne (finalium), nach diesem folgt das Tetrachord der hohen (superiorum), endlich der überragenden (excellentium), zuletzt bleiben noch zwei Töne übrig. Ihre Darstellung ist diese:

Γ A B C | D E F G | a b c d | e f g aa | bb cc
Graves Finales Superiores Excellentes.

II. Hauptstück.

Von den Gestalten der Töne und warum es achtzehn sind.

Weil, wie gesagt, diese vier und vier Töne von Natur dasselbe Verhältniss haben, so sind auch die Noten für dieselben fast dieselben; nur der Unterschied der Tetrachorde wird durch verschiedene Wendung der Zeichen angedeutet. Der erste Schlusston D wird bezeichnet durch ein mit einem Strichchen versehenes I (dasian), welches am Kopfe ein geneigtes S trägt*); der zweite Schlusston mit einem abwärts gewendeten C am Kopfe, der dritte Schlusston F durch ein einfaches und geneigtes I; der vierte Schlusston G durch ein halbes C am Kopfe. Die tiefen Töne (graves) sind die rückwärts gewendeten Schlussnoten. Die Hohen (superiores) sind die mit den Köpfen abwärts sehenden Schlussnoten, die überschreitenden (excellentes) die mit den Köpfen abwärts stehenden tiefen. Ausgenommen ist der dritte Ton von dieser Regel, welcher in den tiefen Tönen als Zeichen ein geneigtes N in den hohen ein umgewendetes N und in den überschreitenden Tönen ein durchstochenes I hat; die übrig gebliebenen Töne erhalten die liegenden Zeichen des ersten und zweiten Dies sind sämmtliche achtzehn Töne, welche alle ihre äufserste Symphonie, d. i. die Quintdezime erreichen, wovon später die Sprache sein wird.[2]) Es waren vor Alters noch mehrere Zeichen und für mehrere Töne erfunden, die ich hier übergehe, da ich diese leichteren einzuführen bedacht war.*)

III. Hauptstück.

Woher der Name Schluss-Tetrachord stamme?

Diese Töne werden Schluss- oder Endtöne genannt, weil jede Melo-

*) Siehe Figur 1.

Digitized by Google

die in einem dieser vier Töne schliefsen muss. Denn der Gesang des ersten Tones und seines untergeordneten (subjugalis) wird durch den Ton D (archos) beherrscht und geendet. Der zweite Ton mit seinem untergeordneten wird durch den Ton E (deuteros) beherrscht und beschlossen. Die dritte Tonart und ihre untergeordnete wird durch den Ton F (trito) beherrscht und geendet. Die vierte Tonart mit ihrer untergeordneten wird von dem Ton G, dem tetrardus, beherrscht und geendet. Die authentische Tonart wird die grofse, die plagale die kleine genannt.

IV. Hauptstück.

Warum unter dem Schlusstetrachord nur ein einziges Tetrachord steht, über demselben aber zwei.

Das Ende oder Schlusstetrachord hat unter sich nur ein Tetrachord, welches das der tiefen Töne heifst; über sich aber hat es deren zwei, nämlich das der hohen und überschreitenden (excellentium) Töne. Das geschieht deswegen, weil der einfache und gesetzmäfsige Gesang nicht weiter abwärts schreitet als bis zum fünften Ton von seinem Schlusston an. In der ersten und zweiten Tonart also von D, dem archus oder ersten Schlusston bis zu dem tiefen Γ, in der dritten und vierten Tonart von E, dem zweiten Schlusston bis zum tiefen A, in der fünften und sechsten von F, dem dritten Schlusston bis zum tiefen B. In der siebenten und achten Tonart von G, dem vierten Schlusston bis zum tiefen C. Dagegen aber kann sich jeder Schlusston bis zum dritten Ton desselben Namens, d. i. bis zu den Excellentes in die Höhe erheben.

V. Hauptstück.

Worin sich die authentischen und kleinen Tonarten unterscheiden.

Wenn auch die authentische Tonart mit ihrer untergeordneten von einem und demselben Tone beherrscht und geschlossen wird, so dass sie für eine einzige Tonart gehalten werden, so unterscheiden sie sich doch darin, dass den kleinen Tonarten nur wenige Stufen zum Aufsteigen zu Gebote stehen und die untergeordneten Tonarten nur bis zum fünften Ton von ihrem Schlusston aufsteigen, und dieses nur selten.

VI. Hauptstück.

Von der Eigenthümlichkeit der Töne, und um wieviele Stufen die Töne von gleicher Eigenschaft von einander abstehen.

Wer an diesem Studium Freude findet, gebe sich Mühe die Eigenart eines jeden Tones unterscheiden zu können; hierauf bei vermischten Tönen, jeden Ton sowohl in der Tiefe als in der Höhe schnell zu fassen, so dass er sowohl aus dessen Wirkung [7]) als aus seinem Zeichen klar beurtheilen könne, der wievielte Ton dieser von einem andern an sei.

Digitized by Google

Jeder Musikton hat nach seinen beiden Seiten auf der fünften Stufe einen Ton von seiner eigenen Beschaffenheit; auf der dritten Stufe zu beiden Seiten finden sich Töne von derselben Beschaffenheit und steht der eine Ton auf der zweiten Stufe über ihm, so liegt der entsprechende vier Stufen tiefer.[3])

Man muss auch denen, welche in diesen Stücken noch nicht so geübt sind, ein Mittel an die Hand geben, wodurch sie entweder in einem bekannten Gesange die Eigenthümlichkeiten der Töne unterscheiden, oder einen unbekannten Gesang aus der bekannten Eigenschaft und Ordnung der Töne, aus den Zeichen auffinden lernen. Zu diesem Auffinden trägt es nicht wenig bei, wenn man die einzelnen Töne nebst ihren nächst liegenden der Ordnung nach mit ihren griechischen Namen singt auf folgende Weise:

finalis		finalis		finalis	
archos, tritos, deuteros, archos	duteros final., tetrard. grav, archos, deuteros	tritos finlalis, deuteros „, tritos „	tetrard., deuter., tetrard.		tetrardos final., archos super., tetrardos fin.
D F E D	E C D E	F E F	G E G	oder	G a G

		superiorum	superiorum	
archos super., tritos fin., archos superi.	deuteros sup., tetrard. final., archos sup., deuter. sup.	tritos, archos, tritos	tetrard., deuteros, tetrard.	
a F a	h G a h	c a c	d h d	4)

Wenn auf diese Weise jeder Ton mit seinem eigenen Namen gesungen wird, so wird man leicht merken, was für einer dieser oder jener sei. Beispielsweise sei nachstehend ein Gedicht verzeichnet, welches nach den über die Silben gesetzten Noten gesungen werden kann, über denen die Notennamen geschrieben sind.

VII. Hauptstück.

Kurze Darstellung von den Eigenthümlichkeiten der Töne zur Uebung.

Tetrardus grav.	Archos finalis	Deuterus finalis	Tritus finalis	Tetrardus finalis	Archos superiorum	Tetrardus finalis	Tritus fin.
C	D	E	F	G G	a a	G	F
Rex	coe-	li	Do-	mi - ne	ma - ris	un-	di

Archos finalis	Deuterus finalis	Tetrardus grav.	Arch. fin.	Deut. fin.	Trit. fin.	Tetrar. fin.	Archos super.	Tetr. fin.	Trit. fin.	Arch. fin.
D	E	C	D	E	F	G G	a a	G	F	D
so-	ni.	Ti-	ta-	nis	ni-	ti di	squali-	di-	que	so-

Digitized by Google

Deut. fin.	Tetrard. fin.	Arch. sup.	Deut. sup.	Tritus super.	Deut. sup.	Tetr. fin.	Deut. sup.	Arch. sup.	Tetr. fin.
E	G G	a	h	c c	h	G	h	a	G
li	Te hu-	mi-	les	fa- mu-	li	mo-	du-	lis	ve-

Arch. sup.	Tetr. fin.	Trit. fin.	Arch. fin.	Deut. fin.	Tetrar. finalis	Arch. sup.	Deut. sup.	Tetrar. super.	Deut. sup.	Tetr. fin.
a	G	F	D	E	G G	a	h	c c	h	G
ne-	ran-	do	pi-	is	Se ju-	be-	as	flagi-	tant	va-

Deut. sup.	Arch. sup.	Tetr. fin.	Arch. sup.	Tetr. fin.	Trit. fin.	Arch. fin.	Deut. fin.
h	a	G	a	G	F	D	E
ri-	is	li-	be-	ra-	re	ma-	lis.

Wenn bei irgend einem Tone ein Zweifel entstehen sollte, der wievielte er sei, so durchgehe man von den Halbtönen an, um welche bekanntlich der zweite Ton vom dritten absteht, die Töne der Reihe nach, und bald wird man erkennen, welcher Ton es sei. Dass man Töne so geläufig aufzeichnen und singen kann, wie man Buchstaben schreibt und liest, wird die Uebung bewirken. Dieses wurde, wenn auch unvollkommen angeführt, um die Studien der Anfänger zu unterstützen.

VIII. Hauptstück.

Wie durch die Eigenart von vier Tönen (sonorum) alle Tonarten hervorgehen.

Es ist nun zu beweisen, wie Kraft dieser vier Töne (phthongorum) die Tonarten (modi), welche man missbräuchlich Töne nennt, abgeleitet werden. Dazu diene folgendes Verfahren. Man ziehe der Ordnung nach, gleichsam wie Saiten, einige fortlaufende Linien und setze am Anfang einer jeden die Noten der Töne. Die Linien stellen die Töne vor, welche die Noten bezeichnen. Zwischen diese Linien setze man ein beliebiges Neuma, etwa dieses. [5]) (Siehe Figur 2)

Damit das Gesagte für Ohr und Auge sich erweise, mache man eine andere Darstellung desselben Neumas. Man ziehe auf ähnliche Weise Linien von einer Seite zur andern und schreibe das Neuma in vier nacheinander folgenden Reihen zwischen die Linien, so dass jede Reihe durch eine andere Farbe ausgezeichnet sei. Die erste Reihe dieses Neumas beginnt mit dem Tone a, und schliefst mit dem Tone D; die zweite fängt mit dem Tone h an und endigt mit dem Tone E; die

Digitized by Google

dritte beginnt mit dem Tone c und schließt mit dem Tone F, die vierte hebt mit dem Tone d an und schließt mit dem Tone G ab, nämlich so: (Siehe Figur 3).

Diese vier Darstellungen, welche nur um einen Ton oder Halbton, d. i. um einen harmonischen Zwischenraum von einander abstehen, werden durch diesen allein von einer Tonart (genere) in eine andere transponirt.

Wenn du die erste Reihe singst, so kannst du erkennen, dass die Wirkung des Tones (soni) D die Eigenschaft (virtutem) der ersten Tonart erzeugt, welche die erste authentische (protus authentus) heißt.

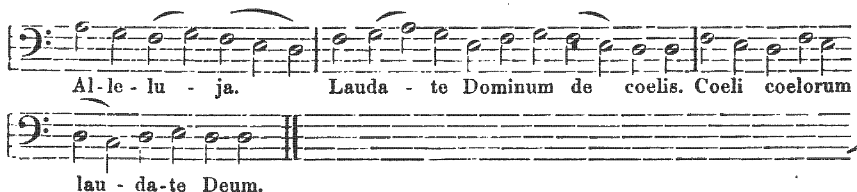
Singst du die zweite, so fühlest du, dass die zweite Tonart (tonum deuterum) von dem Tone E beherrscht ist.

Nimmst du die dritte Reihe, so siehst du, dass die ganze Wirksamkeit an der dritten Tonart (triti toni) im dritten Tone F beruhe.

Singst du die vierte Reihe, so wirst du einsehen, dass die Weise (genus) der vierten Tonart (toni tetrardi) vom vierten Tone G ausgeht. Man kann also alle Melodieen der ersten Tonart, und ihrer untergeordneten (subjugalis) dem ersten Gesange anpassen, dem zweiten die seinigen, dem dritten die seinigen, ebenso dem vierten die seinigen, nach Art der nachstehenden Beispiele, welche ich zum besseren Verständnisse in doppelter Weise zu schreiben mich bemühte, sowohl auf Linien, sie als Saiten gebrauchend, und dann Silben für Silben einzeln die Noten beisetzend.

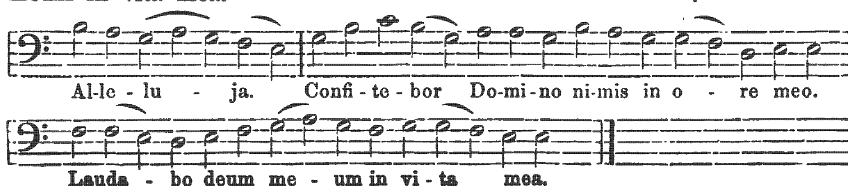
Gesangsweise nach dem ersten Hauptton und seinem Nebenton.

a G FG FED F GaG E F G FE D D F E D F E
Alle- lu- ja. Laudate Dominum de coelis. Coe-li coelorum
D C D E D D
lau- da- te Deum.
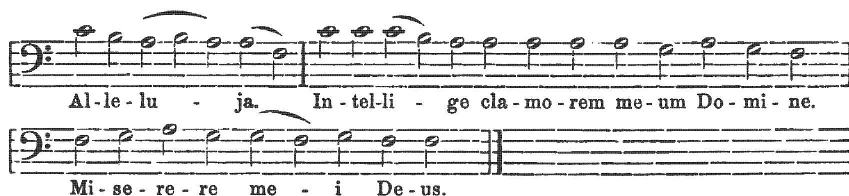


Es folgt nun die Gesangsweise nach dem zweiten Hauptton und seinem Nebenton:

h a GaG FE G h c hG a a G h a G GF D E E F FE D E F
Al-le-lu-ja. Confitebor Domino nimis in o-re meo. Lau-dabo deum
Ga G F GGF E E
meum in vita mea.



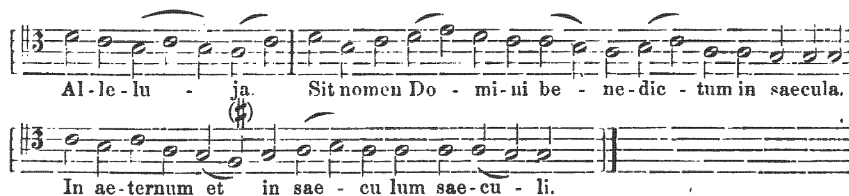
Es folgt nun die Gesangsweise der dritten Haupttonart und ihrer Nebentonart:

c h aha aF c c ch a a a a a G a G F F G a G Ga G F F
Alle-lu-ia. Intelli-ge damorem meum Domine. Misere-re me-i Deus.



Nun folgt die Gesangsweise der vierten Tonart und ihrer Nebentonart:

d c hch ac d h c de d c ch a hc a a G G G c h c a GF
Alle-lu-ia. Sit nomen Domini benedictum in saecula. In aeternum et
G a h a a a aG G
in seculum sae-cu-li.



Auf diese Weise bedient man sich gewohnter, nach denselben Verhältnissen komponirter Formeln (modulis), um die Eigenschaft (vim) irgend einer Tonart zu prüfen, deren Haupttonarten von ihren höheren Tönen beginnen und in den Finalnoten schliefsen, während die kleineren in der Finalnote beginnen und schliefsen und eine höhere Stufe nicht erreichen, [6]) wie Noannoeane und Noeagis und die übrigen, welche wir nicht so fast für bedeutsame Worte, als vielmehr für blofse, den Gesängen unterlegte Silben halten.

IX. Hauptstück.

Welcher Unterschied zwischen phthongus und sonus, zwischen tonus und epogdoos. Was toni modi oder tropi und Partikeln sind. Was diastema und was systema ist.

Nach dem das Vorausgehende als eine Art von Vorübungen und geringerer Anfangsgründe gelehrt worden ist, wollen wir auf ziemlich leichtem Wege zu den harmonischen Gesetzen schreiten.

Unter Harmonie versteht man die geeignete Vereinigung verschiedener Stimmen. Da man häufig die Benennungen sonus und phthongus, tonus und epogdoos ohne Unterschied gebraucht, so wollen wir genau einprägen, welches die eigenthümliche Bedeutung dieser Benennungen sei. [8])

Digitized by Google

Sonus ist der allgemeine Name jedwelcher Stimme (Laut); aber unter phthongus verstehen wir den Laut (sono) einer wohlklingenden (canorae) Stimme (Klang). Tonus ist die gesetzmäſsige Gröſse des Zwischenraumes von einem Laut zum andern, dieser Zwischenraum des musikalischen Lautes (soni) heiſst im Griechischen Epogdoos, weil er im Verhältniss des Ueberachteltheiligen, (sesquioctava) 8 : 9 steht; denn wie man ein Verhältniss, in dem die gröſsere Zahl die kleinere um die Hälfte der letzteren überschreitet das überhalbtheilige oder anderthalbe oder semiole, 2 : 3 — wenn die gröſsere Zahl die kleinere um ein Drittel übertrifft, das Ueberdrittheilige (sesquitertia), 3 : 4 — wenn die kleinere Zahl von der gröſseren um ein Viertel übertroffen wird, das Ueberviertheilige (sesquiquarta) 4 : 5 — wenn die eine um das Fünftel gröſser ist als die andere, die Ueberfünftheilige (sesquiquinta) 5 : 6 — wenn um den sechsten Theil, die Uebersechstheilige (sesquisexta) 6 : 7 — wenn um den siebenten Theil, die Uebersiebentheilige (sesquiseptima) 7 : 8 nennt, so verhält sich ein Laut zum andern im überachttheiligen (sesquioctava) Verhältniss, wenn die gröſsere Zahl die ganze kleinere und überdies deren achten Theil in sich begreift.

Der Halbton (semitonium) ist das nicht vollkommene Intervall eines Tones, welcher bisweilen Limma oder Diesis genannt wird.

Modi oder Tropi (Tonarten oder Tropen) sind Gesangsweisen von denen oben gesprochen worden ist, wie die erste authentische und plagale oder Dorische Tonart, Phrygische, Lydische und die übrigen, welche ihre Benennung von Völkernamen erhalten haben.

Partikel sind die Strichpunkte [9]) (cola) oder Beistriche (Commata) der Gesangsstücke, welche durch ihre Schranken (fines) den Gesang gliedern (distinguunt). Ein Colon entsteht geeigneter Weise aus zwei oder mehreren Kommaten, wiewohl es Fälle giebt, wo es unentschieden ist, ob man Colon oder Komma sagen soll. Doch entstehen die Kommate durch Arsis und Thesis, d. i. durch Hebung oder Senkung; aber manchmal hebt oder senkt sich die Stimme in einfacher Arsis und Thesis nur einmal, manchmal öfter.

Der Abstand aber zwischen der höchsten und tiefsten Stimme eines Komma heiſst diastema; die Diastemate sind bald kleiner wie das, welches wir den Ton nennen, bald gröſser, nämlich ein Intervall welches zwei, drei oder einige Töne umfasst. Ferner wie die Kolon aus Kommaten bestehen, so nennen wir auch die Abstände der Kommate: Diasteme, die der Kolon oder ganzer Melodieen, von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende: Systeme.

X. Hauptstück.

Von den Symphonien.

Nicht alle Töne (voces) verbinden sich gleich angenehm, noch bringen sie in jeder Art der Verbindung wohltönende Wirkung hervor.

Digitized by Google

Wie die Buchstaben, wenn sie aufs Gerathewohl mit einander verbunden werden, in diesen Verbindungen gar oft weder Silben noch Worte darstellen, so giebt es in der Musik nur einige bestimmte Intervalle, welche Symphonien zu erzeugen geeignet sind.

Unter Symphonie versteht man aber den angenehmen Zusammenklang (concentus) ungleicher unter sich vereinigter (junctarum) Töne (vocum).

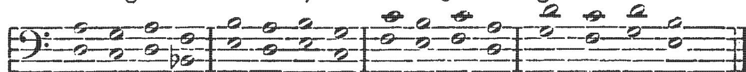
Einfache und Grund-Symphonien sind jene, aus denen die übrigen sich aufbauen. Eine derselben nennt man Quart (diatessaron) die andere Quint (diapente), die dritte Oktave (diapason).

Das Wort *diatessaron* wird abgeleitet von vier (tessaron), theils, weil die vierten Töne (voces) zusammen klingen, theils weil sie eine Zusammensetzung von vier der Ordnung nach fortschreitender Töne (sonorum) sind, wie du ersiehst, wenn du in folgender Darstellung bis zum vierten Tone absteigst, oder vier Töne der Ordnung nach abzählest. (Siehe Figur 4)

So schreiten die Töne zu beiden Seiten je vier in verschiedener Weise fort und kehren auch wieder zurück.

Das Wort *Diapente* wird abgeleitet von fünf (pente), entweder weil sie aus der Verbindung von fünf Tönen besteht, oder weil jeder fünfte Ton zusammenklingt. (Siehe Figur 5)

Von welchem der vier Töne, mit Ausnahme des fünften a, der wieder zum ersten Verhältniss zurückkehrt, du in dieser Darstellung auf beiden Seiten aufsteigst, durch Arsis ohne Thesis, oder absteigst ohne Arsis, so beschreibt die Reihe eine Oktav (diapason) und man kann das ganze eine Quinten- (diapente) Symphonie nennen. Wenn du von den nachstehenden vier Gruppen eine singst, so wird dir dasselbe in der fünften Stelle wohlklingend antworten, was der Quinte eigenthümlich ist:

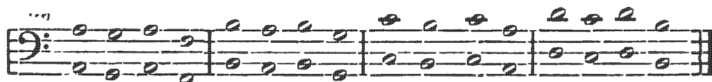


So ist es auch mit der Oktave (diapason), welche von dem Worte „aus Allen“ (ex omnibus) abgeleitet wird. Vom achten zum achten Ton entsteht eine Konsonanz, welche die früheren, d. i. die Quart und die Quint in ihrem Umfang einschliefst. Dieses Intervall (Symphonia) wird desswegen „aus allen“ (ex omnibus) genannt, weil die Alten nicht mehr als acht Saiten (chordes) verwendeten. In dieser Art Symphonie kann man die Töne (voces) vielmehr gleich (aequisonae) als wohllautend (consonae) nennen, da in der Oktave derselbe Ton sich wieder verjüngt (innovatur).

Das ersieht man zwar klarer an musikalischen Instrumenten, wenn aber solche nicht zur Hand sind, so halte Jemand einen Ton (vocem) in irgend einer Tonhöhe (sono) aus, ein Anderer singe von diesem Ton vier und wieder vier Töne der Ordnung nach aufwärts oder abwärts, bis

Digitized by Google

der letzte erklingt, und du wirst hören, dass er zum ersten, das ist die Oktav zur Oktav einen vollkommen Zusammenklang (consonantiam) gebe. Wie man in diesen gleichlautenden Tönen singt (moduletur) zeigt folgende Zusammenstellung (collatio) auf diese Art:



(Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

* Słownik muzyków polskich dawnych in nowoczesnych, kompozytorów, wirtüozów, śpiewaków, instrumencistów, lutnistów, organmistczów, poetow lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający krótki rys historyi muzyki w Polsce, spisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów, z muzyką i portvetem autora, przcz Alberta Sowińskiego. Paryż, nakł. autora. (Garnier frères.) 8°. LX., 436 S. mit 8 Taf. Musiknoten u. 1 Taf. Facsim. Preis 10 fr.

Das vorliegende Werk enthält in alphabetischer Ordnung ein mühsam zusammengebrachtes Verzeichniss polnischer Komponisten, Virtuosen, Sänger, lyrischer Dichter, Musikfreunde, sowohl früherer als gegenwärtiger Zeit. Nächst biographischem Materiale finden sich darin auch werthvolle und interessante bibliographische Notizen. Die Vorrede giebt eine gedrängte Geschichte der polnischen Musik und Liederdichtung. Angehängt sind 8 Tafeln Musiknoten alter polnischer Lieder und das von Piliński in Paris angefertigte Facsimile eines der ältesten polnischen Musikdenkmäler aus einer Handschrift der gräfl. Działyński'schen Bibliothek zu Kórnik in der Provinz Posen vom Jahre 1460. Dr. Z. Celichowski.

Petzhold's neuer Anzeiger Nr. 11.

* List & Francke in Leipzig. Verzeichniss Nr. 96 einer werthvollen Sammlung von theoretischen Werken über Musik, sowie von interessanten und seltenen älteren praktischen Musikstücken, nebst einer grofsen Anzahl neuerer Musikalien etc.

Der Katalog besteht aus 1430 Nrn. und enthält manches interessante und selten vorkommende Werk. Unter Nr. 504 befindet sich Brumel's Ausgabe seiner 4 Messen von Petrucci, um 1503 verlegt. Wenn die Antiquariatshandlung aber von einem „exemplaire fort beau“ spricht, bei dem der Tenor defekt ist und der Bass ganz fehlt und dafür 240 Mark ansetzt, so macht dies, gelinde gesagt, einen sehr komischen Eindruck. Wir finden es ganz gerechtfertigt, wenn für vollständige und schöne alte Drucke ein angemessener Preis festgesetzt wird, aber defekte Werke mit denselben Preisen anzusetzen ist ein kühnes Unternehmen.

* Antiquarischer Katalog von Ferdinand Steinkopf in Stuttgart (Kronprinzstr. 38) Katalog Nr. 131. Enthält eine recht interessante Sammlung von theoretischen und praktischen Musikwerken.

* Als Mitglied sind eingetreten: Herr de Jonge van Ellemeet in Berlin und Herr Bernhard Loos in Hofwyl bei Bern (Schweiz).

* Hierzu eine Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

Digitized by Google

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VI. Jahrgang. 1874.	Preis des Jahrganges 3 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 3 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. — Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 12.

Musica Enchiriadis von Hucbald.

(Fortsetzung.)

XI. Hauptstück.

Wie aus den einfachen Symphonien andere zusammengesetzt werden.

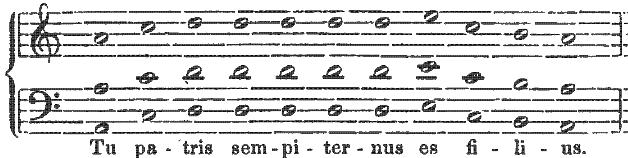
Aus diesen einfachen Symphonien werden andere zusammengesetzt, nämlich: die Oktave und die Quart — die Undezime, — die Oktave mit der Quart — die Duodezime, — die Doppeloktave (disdiaposon auch disdiplasion, einfacher diplasion) — wie wenn zwei männliche Stimmen eine Oktave singen und eine Knaben-Stimme als dritte gleichtönende sich damit verbindet. In diesem Falle klingen die beiden äufsersten Stimmen, die höchste und die tiefste in der Doppeloktav zusammen. Dieses Intervall (Symphonia) steht auf der fünfzehnten Stufe und in seiner Mitte klingt die Oktave von den beiden äufseren Stimmen gleichweit abstehend, — wie die folgende Darstellung zeigt. (Siehe Figur 6)

Aber nicht blos von einem einzigen Tone aus lassen sich die Konsonanzen der Quart, Quint und Oktave bilden, sondern fast von jedem einzelnen Tone (soni) klingt sowohl in der Höhe als in der Tiefe auf der vierten Stufe (sonis) die Quart, auf der fünften die Quint, so wie zu beiden Seiten jeder Ton auf der achten Stufe in der Oktav ertönt. Diese Oktaven zu beiden Seiten geben zur Mitte die Oktave (diaposon) nur untereinander, in der Entfernung von fünfzehn Stufen, die Doppeloktave (disdiapason); so geschieht es, dass immer der Raum der Oktave

Digitized by Google

von der Quart und Quint ausgefüllt wird. Daraus, dass die mittleren Töne in diesem Raume auf beiden Seiten der Quart und Quint entsprechen, folgt, dass jeder der beiden Töne (soni), welcher auf der einen Seite die Quint bildet, auf der andern zur Quart wird, und der hier die Quart darstellt, dort in die Quint sich verwandelt.

So wird also die gröſste Symphonie von zwei kleineren ausgefüllt; die gröſste Symponie heiſst aber die Oktave (diapason), weil in ihr eine weit vollkommnere Konsonanz enthalten ist als in den Uebrigen, denn du magst in der Tiefe oder in der Höhe beginnen, so wird immer der Ton (vox), welchen du acht Stufen (Ordine) in der Höhe oder in der Tiefe zur ersten setzest, im Einklang (unisono) ertönen, wenn du nämlich so singst:



So setzt sich die Reihe der Töne ins Unendliche fort, so dass auf der achten Stufe eines jeden eine neue Ordnung erwächst, und in ihr, wie es bei den Tagen der Fall ist, die achte die erste und die erste die achte ist; daher spricht Orpheus bei Virgil von der „Siebenzahl verschiedener Töne“, weil nämlich die Tonreihe durch sieben verschiedene Töne sich fortsetzt, beim achten aber eine neue Reihe beginnt.

Gleichwie eine Zahl, welche einem Zehner beigefügt — innerhalb desselben gesetzt wird, ganz und unverändert erhalten bleibt, was bei anderen Zahlen nicht der Fall ist; ebenso verhält es sich auch mit dem Intervall (Continentia) der Oktav. Wenn du zur Zahl 2 hinzuzählst 3, so entsteht die Zahl 5, und die Gestalt der Zahl zwei ist verändert; zählst du aber die Zahl zwei zu 10, so macht das 12 und die mit dem Zehner vereinte Zahl 2 ist erhalten; so mit drei und den übrigen Zahlen.

Dasselbe ist der Fall mit der Oktave. Eine Konsonanz, welche sie in sich aufnimmt erhält sie, verändert sie nicht, und macht sie nicht zur Dissonanz.

Daher kommt es, dass, wie 15 Töne, welche eine Doppeloktave bilden sich wohlklingend verbinden, so auch jeder Ton, wie er als fünfter in der Quinte stimmt, als Zwölfter durch die Oktave stimmt, und wie er zum vierten die Quart giebt, er zum elften durch die Oktave stimmt.

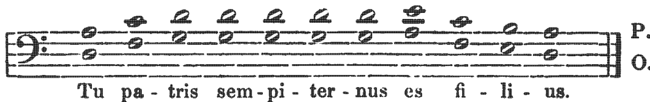
Dabei beachte das wunderbare Verhältniss: Obgleich du dieselben Töne von neun zu neun und nicht von acht zu acht findest, sobald du sprungweise, oder der Ordnung nach die Töne durchschreitest, so sind doch in der Symphonie, und zwar nicht blos jener in der Oktave, welche um acht Töne höher liegt, sondern auch in der Doppeloktave je die achten und achten Töne dieselben. [10])

Digitized by Google

XII. Hauptstück.

Handelt wieder von den Symphonieen.

Da die vier Arten, in denen die erste Symphonie besteht, welche Quart heiſst, sich alle untereinander durch ihre eigenthümliche Klangwirkung unterscheiden und ihre Harmonie angezeigter Weise aus einem Tetrachorde, gleich wie aus einem Elemente gewoben ist, so folgt nothwendig, dass, wenn sie ununterbrochen je vier und vier sich folgen, immer an der fünften Stufe Töne desselben Verhältnisses erscheinen, wie früher schon gezeigt wurde, ihnen in der Zusammenstellung von fünf Tönen eine Symphonie desselben Verhältnisses und derselben Beschaffenheit, welche Quint genannt wird, entspricht. Obgleich über ihre Wirkung (vi) und anderes schon etwas vorgebracht wurde, so soll doch hier ein Beispiel zur näheren Betrachtung ihres Verhältnisses aufgeführt werden, damit das später vorzutragende klarer dargelegt werden kann.



Wenn man nach Maſsgabe dieses Musters (descriptionis) etwas nach einander singt, so wirst du hören, dass es durch die Symphonie der Quint wie etwas Gleichartiges zusammen stimmt. Aber weil diese vier Tonfolgen alle das natürliche Verhältniss durch die eigenthümliche vierfache Lage der Ganz- und Halbtöne von einander unterscheidet, so wird nie ein Gesang in demselben Tonverhältniss oder Modus bleiben, wenn er in andere Töne transponirt wird. Das habe ich schon früher berührt, soll aber hier ausführlicher besprochen werden.

Man ziehe wie früher eine Reihe von Tetrachorden in Bereitschaft und zeichne darauf mit vier oder fünf Farben dieselbe Melodie, die wir zur Quinten-Symphonie verwendet haben, so wirst du sehen, dass die Melodieform in ihrer Transposition nicht dieselbe bleiben kann, sondern nach dem Abstande von einem Tone (epogdoi) oder Halbtone jede Tonart (modus) in eine andere verwandelt wird, nämlich so: (Siehe Figur 7). [5])

Die erste Darstellung beginnt und endet mit D, gehört also zur ersten Tonart (modus); stellst du sie in ihrem ganzen Verlaufe um einen Ton höher, wie es in der zweiten Linie (von unten) dargestellt ist, so wird sie alsbald in die zweite Tonart (modum deuterum) umgewandelt, welche mit E beginnt und schlieſst. Mache sie um zwei Linien höher, indem du sie in F beginnt, und es wird die dritte Tonart (tritus modus); wenn um drei erhöht, entsteht die vierte Tonart (quartus modus). Wird sie noch eine Linie höher gestellt, so wird sie an fünfter Stelle wieder zur ersten Tonart (primus); auf gleiche Weise kehrt auf der fünften Stufe in allen übrigen Gesängen die erste Ordnung wieder. [11])

Digitized by Google

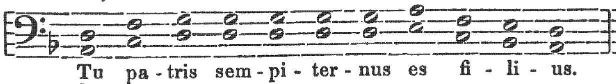
XIII. Hauptstück.

Von der Eigenthümlichkeit der Symphonieen.

Es ist dargethan, dass jeder Ton im Tetrachord durch seine besondere Lage vom andern verschieden ist, und durch diesen gleichförmigen Unterschied, die verschiedenen Tonarten (modi) oder Singweisen (Tropi) entstehen. Ferner ist angegeben worden, um wieviel Stufen die Töne (voces) von einander abstehen müssen, um folgerichtige Symphonieen zu geben.

Nun wollen wir weiter lehren, was eigentlich eine Symphonie genannt werde und sei, [12]) d. i. wie die Stimmen sich zu einander zu verhalten haben, wenn man sie zusammen singt. Denn dies ist es, was wir einen diaphonischen Gesang (diaphoniam cantilenam), oder gewöhnlicher Organum nennen. Diaphonie nennt man sie aber, weil sie nicht aus einfachem Gesangsvortrag (canore), sondern aus dem gleichmäfsigen zweitönigen (dissono) Zusammenklange besteht. Obwohl diese Eigenschaft jeder Symphonie zukommt, so hat man diesen Namen (Diaphonie oder Organum, eine Randbemerkung des Cod. 14649) doch nur den Symphonieen in der Quart und Quint beigelegt.

Wir wollen also vor Allen ein Beispiel eines organischen Gesanges in der Quart (Diatessaron) hersetzen; nämlich so, indem du zu der unten angeführten Melodie, zwei Stufen überspringend, auf der vierten Stufe zugleich (in unum) singst, dass eine Stimme zur anderen (vox voci) passe. [25])

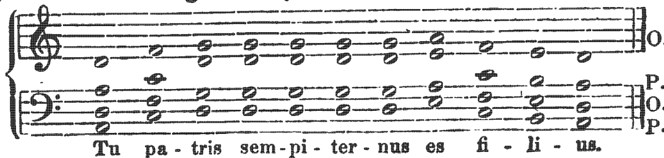


Denn wenn auf diese Weise zwei oder mehrere zusammen singen, vorausgesetzt in bescheidener und ebenmäfsiger Ruhe (morositate), wie es dieser Gesangsweise (meli) gebührt, so wirst du aus der Vermischung (commixtione) dieser Töne (sonorum) einen lieblichen (suavis) Zusammenklang (concentum) hervorgehen hören.

XIV. Hauptstück.

Von der verstärkten Diaphonie in der Quart.

Es wird aber nicht blos eine einfache Stimme einer einfachen gegenüber gestellt, sondern ein einfaches Organum einer verdoppelten Stimme, oder ein doppeltes Organum einer einfachen Stimme; selbst wenn du beide Stimmen durch die Oktave verdoppelst, so wirst du vernehmen, wie lieblich die Stimmen in diesem Verhältnisse nach folgender Darstellung zusammen klingen. [26])



Digitized by Google

Erklärung dieser Darstellung.

Entweder füge dem einfachen Gesang ein doppeltes Organum bei, welches durch den ersten und dritten Vers von oben dargestellt ist, welche zu dem zweiten Vers die Stelle des Organums einnehmen; oder füge zu dem doppelten Gesange ein einfaches Organum, was der zweite und vierte Vers darstellt, welche das Organum in der Mitte haben; oder verdopple Organum und Gesang, oder verdreifache sogar jedes von beiden, so werden sie doch in der beschriebenen Weise zusammenklingen.

Es können aber nicht blos menschliche Stimmen, sondern auch Stimmen einiger Musikinstrumente je zwei und zwei, oder je drei und drei in dieser Zusammenstellung sich vermischen, indem, jedoch wenn auf einen Schlag (uno impulsu) selbst drei Stimmen zusammen singen, ebenso viele Stimmen als Organum antworten.

Hier ist zu merken, dass die mittlere Stimme zwischen zwei anderen nicht den gleichen Abstand von diesen beiden hat, da nämlich in der Oktave (octavo numero) eine Hälfte der Einheit sich nicht findet, sondern wenn von der unteren Seite die Quart zum Gesange steht, so entspricht nach oben die Quint.

Um dieses dem Unwissenden deutlicher zu machen ohne den Kundigen zu langweilen (so fügen wir bei): Wenn eine Männerstimme mit einer Knabenstimme organizirt, so konsoniren beide Stimmen in der Oktav. Zu der Stimme aber, welche sie in der Mitte einschliefsen, zu der diese beiden das Organum bilden, steht die Knabenstimme um fünf Stufen höher und die Männerstimme um vier Stufen tiefer.

In dem eben erkannten Zusammenhange (nexu) vereinen sich gegenseitig die Symphonieen, so dass jeder Ton, nach der einen Seite die vierte Stelle zu einem anderen einnimmt, nach der andern Seite dieses Tones in seiner Oktav um fünf Stufen über demselben steht.

XV. Hauptstück.

Beschreibung der erhöhten Diaphonie in der Quint.

Wenn man eine Diaphonie in der Quint mit drei oder vier Stimmen singt, so steht die Stimme, welche nach der unteren Seite auf der fünften Stufe sich findet, nach der oberen Seite nothwendig in ihrer Oktav auf der vierten in Beziehung auf die Mittelstimme, nämlich so: [27]

Sit glo - ri - a do - mi - ni in sae - cu - la lae - ta - bi - tur

do - mi - nus in o - pe - ri - bus su - is.

Erklärung dieser Darstellung.

Die viertheilige Reihe dieser Darstellung ist in derselben Weise geordnet wie die vorige. Die erste und dritte Zeile von oben enthält das Organum in der ersten und dritten Zeile, zur Mittelstimme in der zweiten und vierten. Die dritte Zeile, welche in der Mitte ist, verbindet sich mit dem einfachen Organum in der Konsonanz der Oktav, oder stellt ein doppeltes Organon mit doppeltem Gesange dar. Ferner siehst du, dass die dritte Zeile nach unten zur zweiten im Verhältnisse einer Quint stehe, und dass dieselbe dritte Zeile zur vierten, und die erste zur zweiten in der Entfernung einer Quart konsonire.

In diesen Verhältnissen vermischen sich diese zwei Symphonien zu verschiedenen und angenehmen Gesängen.

XVI. Hauptstück.

Was hievon nach der Mittheilung des Boetius Ptolomäus gedacht hat. Von der Konsonanz der Oktav und der Quart.

Hier können wir bemerken, dass die Ansicht des Ptolomäus die richtige ist, die er nach der Erzählung des Boetius gegen die Pythagoräer vertheidigte, welche behaupteten, dass die Oktav mit der Quart (d. i. die Duodecime) keine Konsonanz sei. Allerdings, wenn du die eine der obigen Darstellungen doppelt, entweder im Gesange oder Organum ausführst, so wird sich die verdoppelte Stimme der doppelten so anschmiegen, als wenn eine einfache mit einer einfachen verbunden würde. Aber auch wenn die Stimmen mit einander singen, und in dem vorausgehenden Beispiele die zweite und vierte Zeile verbinden, und statt der vierten mit der Quint in der Tiefe, so tönt richtig zur Oktave einfach die Quart. Singen wir nach demselben Beispiel die zweite und vierte Zeile und fügen noch die erste bei, so erklingt wieder zur Oktave dieselbe Konsonanz.

Dasselbe führt der groſse Lehrer nach der Ansicht des Ptolomäus in seinem fünften Buche von den Musikverhältnissen weiter aus, indem er die hohen Töne auf die eine, die tiefen auf die andere Seite stellt; auf folgende Weise: (Siehe Figur 8).

Er sagt nun: Weil die Konsonanz der Oktav eine so enge Verbindung der Stimmen bewirkt, dass sie eine und dieselbe Saite zu sein scheint, was auch die Pythagoräer zugestehen, deswegen bleibt die Oktav, wenn man ihr eine Konsonanz zufügt, ganz und unverletzt. So wird der Konsonanz der Oktav die Quart beigefügt wie zu einem einfachen Tone (nervo). Es sei also die Oktave jene, welche zwischen der Hypate meson (E) und der Nete diezeugmenon (e) liegt. Diese beiden Töne stimmen so überein und verschmelzen sich so zu einem Tone, dass sie wie ein Klang (vox) gleichsam einer einzigen Saite, nicht wie aus zweien gemischt das Gehör treffen. Wir mögen also was immer für eine Konsonanz

Digitized by Google

mit der Oktav verbinden, so bleibt sie unverletzt, weil es so ist, als wenn sie zu einer Stimme oder zu einer Saite gesetzt worden wäre.

Wenn also Hypate meson *E* und Nete diezeugmenon *e* beide in der Höhe mit einer Quart verbunden werden, so verbindet sich Nete diezeugmenon *e* mit Nete hyperbolaeon *aa*, Hypate meson *E* aber mit Mese *a*; beide stimmen dann mit beiden sowohl Mese *a* zur Nete diezeugmenon *e* und dieselbe Mese *a* zu Hypate meson *E*. Ebenso Nete hyperbolaeon *aa* zu Nete diezeugmenon *e* und zu Hypate meson *E*. Ebenso ist es, wenn man den genannten Stufen in der Tiefe eine Quart beifügt; dann ist Hypate hypaton *H* die Quart zu Hypate meson *E* und Paramese *h* die Quart zur Nete diezeugmenon *e*. Es stimmt also sowohl Hypate hypaton *H* als auch Hypate meson *E* zu Nete diezeugmenon *e*; zu Paramese *h* aber Nete diezeugmenon *e* und Hypate meson *E*, doch so, dass das tiefere ihr zunächst stehende Tetrachord die Quart zu ihr bildet, zu den übrigen aber die Quart mit der Oktav (Duodezime), so dass Hypate hypaton *H* zu Hypate meson *E* im Verhältniss der Quart und zu Nete diezeugmenon *e* im Verhältniss der Quart und Oktave (der Duodezime) steht; ebenso wie Nete hyperbolaeon *aa*, welches das höhere Tetrachord ist, zu der ihr zunächst liegenden Nete diezeugmenon *e* die Quart, zur Hypate meson *E* aber die Quart und Oktave giebt u. s. w. So lehrt Boetius.

XVII. Hauptstück.

Von der Ordnung der Konsonanzen, von den (guten) und schlechten Konsonanzen (inconsonantia).

Ueber die Oktave und Doppeloktave ist eine Erklärung nicht mehr nöthig, da dieses Alles von Natur jedem Alter während des Singens sich von selbst aufdrängt (occurrit), so dass es durch die Kunst nicht gelehrt zu werden braucht. Ueber die Symphonie in der Doppeloktav ist zur Genüge gesagt worden, dass die Mittelstimme zu den äufseren im Verhältniss einer Oktav, die äufseren selbst aber einander in einer Quintdezime entsprechen.

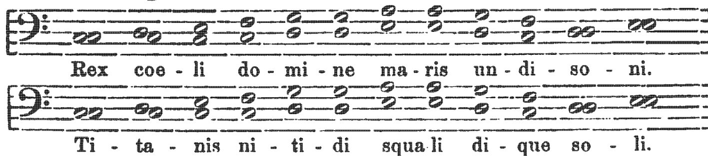
Doch ist nun zu sprechen von der jedem Intervall (Symphoniae) eigenen Mensur. Es besteht nämlich das Intervall der Quart aus zwei Tönen und einem Halbton, die Quint aber aus drei Tönen und einem Halbton, aus diesen beiden Intervallen besteht die Oktav. Es ertönen also in dem Intervall der Oktave die einzelnen Stimmen in gröfserer Vollkommenheit als in den übrigen. In dieser Gesangsweise werden also durch ihr eigenes Gesetz die Töne den Tönen auf göttliche Weise angepasst. [14])

Das zweite Intervall darnach ist die Quint. In der Quart aber kann nicht ausnamslos, wie in den übrigen Intervallen ein symphonischer Gesang erzeugt worden, weil in ihr sich nicht durch die ganze Reihe die Klänge (Phthongi) angenehm verbinden. Denn durch die ganze

Digitized by Google

Tonreihe kann der dritte (tritus) F, der vierte Ton unter dem zweiten (subquartus deutero) H, allein keine Symphonie bilden, und steht demselben als Misston (inconsonus) gegenüber, weil die Quart F allein das Mafs (mensuram) der Symphonie überschreitet, und von dem genannten Tone h sich entfernt um drei ganze Töne zu dem er die Unterquart ist (cui extat subquartus). Deswegen muss auch die Stimme, welche die Organalische heifst, jene, die man die Hauptstimme nennt (Principalis), immer in der Weise begleiten, dass sie in jedem Tetrachord und in jeder Silbe unter den vierten Ton (C oder G) weder am Ende, noch am Anfange hinabsteigt, wenn ihr der Missklang des dritten Tones, welcher die Untersekunde des vierten ist, entgegensteht.

Dieses klarer zu machen, stellen wir ein Beispiel auf, damit man die Sache mit Augen sehen kann.

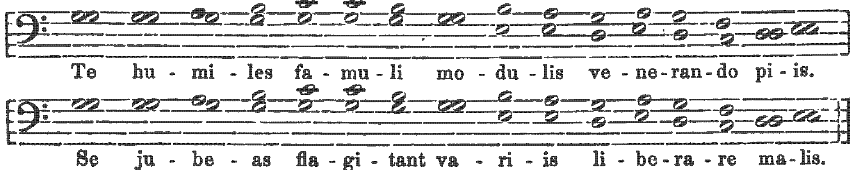


Wenn man nach dieser Darstellung singt, erkennt man leicht, dass die organalische Stimme in den beiden Gliedern wie sie unter dem vierten Ton die Antwort nicht beginnen kann, so auch unter derselben zum Schlusse nicht fortschreiten kann; und deshalb im Schlusssatz von der Hauptstimme aufgenommen wird, so dass beide in eine zusammenkommen [15]).

XVIII. Hauptstück.

Auf welche Weise das Organum bald höhere bald tiefere Stufen wählt.

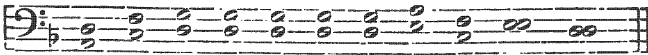
Weil das Organum durch die genannte Grenze C (G) auf einen engen Abstand (diastemate) beschränkt ist, und nur einen Spielraum von drei oder vier Tönen hat, so ändert es auch nach der Lage der Melodietöne (particularum) die Stufen; denn wenn die Melodietöne weit ausschweifen, indem der Gesang bald in die Höhe steigt, bald in die Tiefe hinabsinkt, und jetzt der Melodieton in der höheren Tonlage, dann an der Gränze der Finaltöne, manchmal auch in der tieferen Tonlage sich bewegt, so folgt die organalische Stimme ihr immer unter der Beschränkung, dass sie nie unter dem vierten Ton (tetrardum), wenn ihn die Gränze der Melodie erreicht, noch in dem unter dieser Gränze zunächst liegenden Ton den Gesang weder beginnen noch richtig enden könne. Das schon begonnene Gedicht diene wieder als Beispiel:



Digitized by Google

Gleich wie in den früheren zwei Strophen: „Rex coeli domine maris undisoni“, und „Titanis nitidi“ für die ersten drei Silben, welche mit dem vierten C (tetrardum) dem ersten (archos) D und dem zweiten (deuterum) E notirt waren, das Organum unter dem vierten die Begleitung nicht früher konnte, nämlich wegen des Missklanges des zweiten Tones zum dritten, welcher die Untersekunde des vierten ist, so wird auch hier in diesen folgenden Abschnitten „Te humiles famuli“, und „se jubeas flagitant“, welche höher beginnen und enden, auch auf dieser höheren Tonstufe das Organum durch dasselbe Gesetz beschränkt; denn auf gleiche Weise kann das Organum die drei Töne den vierten G, den ersten a und den zweiten h unter dem vierten Tone G nicht begleiten, sondern es bleibt auf demselben (vierten) ruhen, da es in der Untersekunde desselben die gesetzmäfsige Begleitung nicht findet.

Damit man noch deutlicher zu erkennen vermöge, wie sehr der Missklang dieser genannten zwei Töne in der Symphonie der Quart herrsche, so wollen wir etwas in vierfacher Versetzung singen, damit es klar erscheine, wie in verschiedenen Versetzungen zwar in verschiedener Weise, aber nicht nach verschiedenem Gesetze eine Stimme die andere begleite. Es diene hiezu die schon oben verwendete Darstellung, welche mit dem Tone D beginnt und schliefst, und wir schreiben gleich mit der Hauptstimme auch das Organum. [25])



Wenn Du dieses singst, bemerkst Du, dass der Anfang des Organums wohlklingend in die Unterquart gesetzt ist, da der Misston (absonia) des zweiten Tones E und des dritten F kein Hinderniss bildet; dass aber sobald dieser Misston im Wege steht, am Schluss das Organum den vierten Ton C abwärts nicht überschreitet.

Wir nehmen nun die zweite Versetzung vor, welche mit dem Tone E beginnt und schliefst.



Indem Du dieses singst, siehst Du, dass sowohl am Anfang als am Ende dem zweiten Tone E die organalische Begleitung fehlt, und daher das Organum nicht unter den vierten Ton hinuntersteigt.

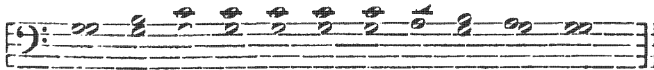
Nehmen wir nun die dritte Versetzung vor, welche mit dem dritten Tone F beginnt und schliefst.



Diese Versetzung kann keine passende Begleitung für das Organum erhalten, da sie sich vorzüglich im zweiten Tone h bewegt.

Digitized by Google

Nehmen wir nun die vierte Transposition, welche mit dem Tone G beginnt und schließt.



Indem Du dieses singst, erkennst Du, dass die organalische Stimme, in G beginnt und in G schließt und unter dasselbe nicht hinabgehen kann, woran sie der dritte Ton F hindert, der, wie schon oft gesagt wurde, mit dem zweiten nicht konsonirt. [16])

Nur oberflächlich haben wir hier eine Musikkunst zur Ausschmückung der kirchlichen Gesänge gelehrt, deren Studium sie sicher auch ihrem inneren Gehalte nach nicht weniger schätzenswerth machen wird. Denn warum einige Töne sich so lieblich miteinander verbinden, andere aber, die sich nicht verbinden wollen, unangenehm dissoniren, hat einen von Gott gesetzten in den Geheimnissen der Natur verborgenen tiefen Grund. Es giebt mehrere Schriften der Alten, deren Arbeiten uns auch in dieser Richtung Gott antreten liefs, in welchen durch triftige Gründe dargelegt wird, dass die leitenden Gesetze, welche den Zusammenklang der Töne bestimmen, auch die Natur der Menschen regeln; und dass dieselben Zahlverhältnisse, durch welche ungleiche Töne in ihrer Verbindung konsoniren, auch auf Geist und Körper, auf die Gegensätze der Elemente, und die Harmonie der ganzen Welt gemeinsam wirken. [19])

XIX. Hauptstück.

Dass sich in einigen Dingen die Tiefe des Grundes kaum erforschen lässt.

Einer alten Fabel zu Folge liebte Aristeus die Nymphe Eurydice, die Gattin des Orpheus. Als sie einst vor dessen Nachstellungen floh, wurde sie durch eine Schlange getödtet. Unter Orpheus, dessen Name Oreophonus, d. i. die beste Stimme heifst, verstehen wir einen erfahrenen Sänger oder einen lieblichen Gesang. Wenn ein braver Mann, wie man Aristeus übersetzen kann, dessen Gattin Eurydice, das ist, tiefe Erkenntniss, in Liebe verfolgt, so wird er wie durch eine Schlange, durch die göttliche Klugheit verhindert, dass er sie nicht vollkommen erreiche. Aber indem sie durch Orpheus, das ist durch den herrlichsten Ton des Gesanges, aus ihrer Verborgenheit, wie aus der Unterwelt hervorgeholt wird, wird sie nur zum Schein in unsere Lebensluft eingeführt, indem sie wieder verschwindet, kaum als man sie zu schauen wähnte. [22]) Denn unter Anderem, was wir nun nur zum Theil und wie durch einen Spiegel sehen, hat auch diese Kunst einen hier nie vollkommen zu erschöpfenden Grund.

So können wir zwar beurtheilen, ob ein Gesang gesetzmäfsig sei, wir können unterscheiden die Eigenschaften der Töne und der Tonarten

Digitized by Google

(modorum) und anderes in dieser Kunst. Ferner können wir die Entfernungen der Töne (spatia musciorum sonorum) oder der Tonintervalle (vocum symphonias) auf ihre Zahlverhältnisse zurückführen, einige Gründe für die Konsonanz und Dissonanz anführen; wie aber diese Kunst mit unserer Seele (animis) in so großser Wechselwirkung und Gemeinschaft steht, können wir nicht genau angeben, wiewohl wir wissen, dass wir nach ähnlichem Gesetze, wie sie geschaffen sind; auch können wir einen Gesang nicht blos aus der Eigenthümlichkeit der Töne, sondern auch aus dem Inhalte beurtheilen. Denn der Wirkung des Inhaltes dessen, was gesungen wird, muss sich auch die Wirkung des Gesanges anpassen; so dass bei ruhigen Umständen, auch die Neumen ruhig sein müssen, freudig tönend bei angenehmen; was hart ist in Wort und That, ist auszudrücken durch harte, heftig hervorgestoſsene, lärmende, gereizte und den übrigen Eigenthümlichkeiten der Umstände und Leidenschaften angepasste Neumen.

Ferner wissen wir, dass Neumen und Textsilben (particulae neumarum atque verborum) mit einander abschlieſsen sollen. Obgleich unser Verstand (judicatio) in Aehnlichem etwas vermag, so giebt es mehrere Dinge, die uns aus verborgenen Gründen unbekannt bleiben.

Es giebt bisweilen Umstände, welche in diesem oder jenem Tone gleich passend gesetzt werden können, um gesungen zu werden. Es giebt aber bisweilen auch Umstände, welche ihren Sinn nicht auf gleiche Weise in dieser und jener Tonart (tono) offenbaren, so dass sie durch die Transposition entweder ihre frühere Lieblichkeit verlieren, oder zu ihrem Inhalte (sensum) unpassend werden.

Man sagt, es würden wilde Thiere und Vögel durch bestimmte Tonarten mehr erfreut als durch andere; warum aber dieses so und jenes anders ist, lässt sich nicht leicht erforschen.

Wohlan! was wir durch Gottes Willen und Gnade von dieser Kunst wissen, wollen wir nur gebrauchen zu Gottes Lob; und das was durch die unermüdeten Forschungen der Alten zu unserer Hilfe erfunden wurde, wollen wir annehmen mit Jubel, Preis und Gesang; was aber früheren Geschlechtern der Menschenkinder nicht bekannt war, sondern jetzt seinen Auserwählten geoffenbart wurde, davon enthüllt der vortreffliche Auctor Boetius viele Wunder der Musikkunst, alles genau durch die Lehre der Zahlen beweisend. Das folgende Werkchen soll unter Gottes Beistand einiges davon auszugsweise enthalten.

Es beginnt nun der Katechismus der Musikkunst.

Schüler. Was versteht man unter Musik?

Lehrer. Unter Musik versteht man die Kunst gut zu moduliren.

Sch. Was heiſst, gut moduliren?

L. Eine wohltönende Melodie bilden, aber nur in so ferne es sich auf die Kunst bezieht. Uebrigens glaube ich, dass der nicht gut modu-

Digitized by Google

lirt, der die Annehmlichkeit der Kunst zu eitlem Zwecke missbraucht; wie auch der nicht, welcher die Kunst nicht am gehörigem Platze anzuwenden versteht, wie wohl nur jeder, der andächtigen Herzens ist, vor Gott angenehm singt.

Sch. So denke ich auch.

L. Du denkst recht, denn liebliche Gesänge werden nur durch gute Ausübung gut; dagegen heiſst es heilige Gesänge nicht gut ausführen, wenn sie aus Mangel an Uebung minder wohlgefällig vorgetragen werden. Weil die Kirchengesänge diese Kenntniss strengstens fordern, damit sie nicht durch Unachtsamkeit oder Unwissenheit verdorben werden, deswegen wollen wir zusehen, was zur Fertigkeit, gut zu moduliren, nothwendig sei.

Sch. Mir scheint es sei sehr viel, was ein Sänger beachten muss, ohne dessen Kenntniss er nicht tüchtig genannt werden kann. Doch es ist an Dir, dieses genauer auseinanderzusetzen.

L. Einiges bezieht sich auf die Eigenthümlichkeit der Töne, anderes auf das rhythmische Verhältniss, einiges sind innere Erfordernisse, welche die Unterweisung im Gesange fördern.

Sch. Was sind die Töne?

L. Unter Tönen (sonos) verstehen wir hier Klänge (phthongos) das ist wohltönende Laute (voculas) im Gesange, welche die Elemente der Harmonie sind; denn wie die Sprache aus Buchstaben besteht, so die Harmonie aus Klängen (pythongis).

Sch. Was erfordert die Eigenthümlichkeit der Töne (sonorum)?

L. Dass in ihnen nichts durch Fehler gegen ihre natürliche Eigenschaft misstönig werde.

Sch. Wodurch entsteht dieser Misslaut in den Klängen (phthongis)?

L. Wenn sie entweder zu träg oder zu scharf gesungen werden. Denn durch diesen erstgenannten Fehler in der menschlichen Stimme wird nicht nur die Eigenschaft der Töne (sonorum), sondern auch das ganze Gesangsstück verdorben. Das geschieht, wenn das, was gesungen wird, entweder durch träges Sinken tiefer oder nicht in gehörige Höhe erhoben wird. Dieser Fehler kann auf einigen Musikinstrumenten nicht vorkommen, weil jedem Tone seine Tonhöhe bleibt, sobald einmal die Ordnung der Töne bestimmt (das Instrument gestimmt) ist. Ein anderer Misslaut entsteht, wenn der Abstand eines Tones von einem andern falsch bemessen, d. i. einer statt des andern genommen wird. Der dritte Misslaut entsteht, wenn ein Ton dem andern nicht auf der gehörigen Stufe entspricht. Die letzteren zwei Fehler entstehen aus derselben Quelle, unterscheiden sich aber darin, dass jener in demselben Neuma stattfindet, dieser aber im Vorsingen und Antworten begangen wird.[17])

Sch. Erkläre, wie diese beiden Fehler entstehen.

L. Da eine Harmonie geziemender Weise aus vier verschiedenen Tönen (sonitibus) besteht, bewahrt doch jeder nur in seiner Ordnung

Digitized by Google

seine besondere Eigenschaft, und gestattet keinem andern auf seinem Sitze sich einzudrängen; die Reihenfolge derselben kennst Du, wie ich glaube.

Sch. Ich überlasse alles Deiner Belehrung, ich möchte diese Töne dich singen hören.

L. Nun so will ich sie singen: (Siehe Figur 9).

Man hat ihnen von Alters her folgende Namen beigelegt, dem Ersten D, Protos oder archoos, dem Zweiten E, Deuteros, welcher vom ersten um einen Ton entfernt ist; dem Dritten F, Tritos, welcher vom zweiten um einen Halbton entfernt ist; dem Vierten G, Tetrardos, welcher wieder von dem dritten um einen Ton entfernt ist. Für diese Töne sind auch Zeichen festgesetzt. Für den ersten das Zeichen Dasian mit einem liegenden S am Kopfe; für den zweiten ein abwärts gewendetes C am Kopfe; für den dritten ein einfaches schiefes I; für den vierten ein aufwärts gewendetes C am Kopfe. (Siehe Figur 1).

Sch. Wie, besteht die Harmonie blos aus diesen vier Tönen und nicht aus einer Menge derselben?

L. Allerdings giebt es unzählige Töne in den Gesängen, aber aus dem Auf- und Absteigen von je vier und vier auf einander folgenden Tönen desselben Verhältnisses erwächst die Vielheit der Töne; überzeuge Dich davon, indem ich sage D E F G | D E F G | D E F G | D E F G | .*)

So also steigt und fällt in jeder zusammenhängenden Reihe von Tönen ein Gesang durch diese Tetrachorde, und je vier gemeinsam unter sich verschiedene Töne (voculae) hängen unter sich in gebührender Folge so lange aneinander, bis sie zu hoch aufhören oder zu tief verstummen (da sie nur bis zu einer bestimmten Gränze vernehmbar sind).

Aufserdem bildet jeder der vorgenannten Töne das Grundprincip ihrer Tetrachorde, beziehungsweise Pentachorde; der Tetrachorde, wenn man von jedem aus je vier zusammenstellt. (Siehe Figur 10) der Pentachorde aber, wenn man nach oben noch einen Ton zufügt und derselbe sowohl der erste als der höchste wird. (Siehe Figur 11)

Das Pentachord, welches mit dem Archoos (ersten) beginnt und endet, nennen wir das erste, und besteht (abwärts gezählt) aus zwei ganzen, einem halben und einem ganzen Ton. Das Pentachord, welches mit dem zweiten Ton (deutero) beginnt und endet, heifst das zweite, und besteht aus drei ganzen und einem halben Tone; das Pentachord, welches mit dem dritten Tone beginnt und endet, heifst das dritte und besteht aus einem halben und drei ganzen Tönen; das Pentachord, welches mit dem vierten Ton beginnt und endet, heifst das vierte und besteht aus einem ganzen, einem halben und zwei ganzen Tönen. [28])

(Fortsetzung folgt.)

---

*) So schreiben die Codices mit Hucbaldischen Noten. Gerbert führt unrichtige Zeichen an; mit Buchstaben heissen sie so: t a t h s F t h t a t h. Die Wiederholung desselben Tetrachords D E F G ist jedenfalls in tonischer Steigerung zu verstehen.

Digitized by Google

Zur Musikbeilage.

Heft 11 und 12.

Nr. 13. Dreistimmiger Satz von Walterus de salice aus dem Walther'schen Liederbuche in München (siehe Monatsh. Nr. 10). Leider fehlt uns jegliche Nachricht über den Autor und weder ein musikhistorisches noch literaturhistorisches Lexikon erwähnen ihn. Nur das eine lässt sich mit Bestimmtheit aus der Handschrift selbst feststellen, dass er ein Deutscher war und im 15. Jahrh. gelebt hat. Die Handschrift weist den Namen Walther noch mehrfach auf und zwar befindet sich über dem deutschen Liede fol. 24 „Ich het mir auserwelet ein freulein“ der Name Walther, ferner fol. 20 „Nu leid und meid und habe der zu gutlich geduld“ der Name Waltherus Seam; fol. 38 „Ave regina celorum“ ist mit wal frey überschrieben, fol. 55 „Die vasnacht tut her nahen“ von Wal Seam 1461 scolastice, fol. 73 „Trinitatis dies“ ist nur mit frey überschrieben, ebenso fol. 81 „O sacrum“. Wie ich schon in Heft 10, Seite 148 sagte, ist sogar aus den verschiedenen Beinamen auf mehrere Autoren dieses Namens zu schliefsen und sind mindestens zwei Autoren zu unterscheiden, nämlich Walterus de salice und Waltherus Seam, der 1461 Scholastiker war. Die Namen Walther, Wal. frey und frey wären dann dem letzteren zuzuschreiben, wenn mit Wal. frey nicht etwa noch ein anderer Autor gemeint ist. Mit Bestimmtheit dagegen ist die folgende Nummer (XIV) dem belgischen Musiker des 15. Jahrh. Jean Puyllois oder Pulloys zuzuschreiben, über den Fétis in seiner Biographie universelle (2. Ausg. Bd. VII p. 143) ausführlich berichtet. Das Liederbuch enthält zwei Sätze von Puyllois, mit der Schreibart „Pillais“ fol. 85 und „Pillays“ fol. 93. Leider enthält der 2. Satz so grobe Schreibfehler, dass es nicht möglich ist ihn in Partitur zu bringen. Mit wie grofsen Schwierigkeiten auch die Spartirung des mitgetheilten Satzes (Nr. 14) verbunden ist, wird derjenige zu beurtheilen wissen, der je aus älteren Handschriften Kopien gemacht hat.

Tänze des XV. bis XVII. Jahrhunderts (Seite 44 u. ff.).

Als ich das Berliner Liederbuch (Z 98 früher 8037) kennen lernte und mir die Ueberschriften „Der pawir schwantz, Pfawin schwantz, der fochs schwantz, dy katzen pfote, der kranch schnabil u. a. entgegentraten, konnte ich mir dieselben nicht anders erklären, als dass es Tänze sind, obgleich die dazu gehörige Musik nicht darnach aussah, sondern dieselben langathmigen Noten aufwies wie die anderen Tonsätze, und doch habe ich mich nicht geirrt. Es liegen uns hier in der That Tänze des 15. Jahrh. vor, wie schon aus dem Worte schwantz (swanz heisst tanzartige Bewegung) zu erkennen ist. Der pawir schwantz kann daher nichts anders heifsen als der Bauerntanz und die übrigen Namen sind nur Bezeichnungen für verschiedene Tänze. Bei näherer Kenntniss der Tonsätze ist wohl die leichtere Rhythmik des Tanzes zu erkennen, und

Digitized by Google

wir werden bei der fortschreitenden Veröffentlichung der Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts bemerken, wie nach und nach das rhythmische Element sich immer mehr entwickelt und den Sätzen den Charakter des Tanzes verleiht. Schon in Nr. 1, der ratten schwantz, ist ein scharfes Betonen des Rhythums zu bemerken und die Abschnitte trennen sich ganz bestimmt von einander, selbst kleine Motive treten schon hervor. Die wiegende Bewegung am Schlusse des 2. Theils ist ganz reizend. Wie abwechselnd die Bewegungen der Tanzenden gewesen sein muss, lässt sich aus den Tonsätzen recht gut ersehen. Im nächsten Jahrgange (1875) folgt die Fortsetzung der Tänze.

Zu dem 3stim. Satz von Ockeghem (Nr. 8 p. 16) ist noch zu bemerken, dass derselbe Satz auch im Manuscr. 295, Bibliothek in Dijon, vorkommt (siehe das thematische Verzeichniss von St. Morelot Nr. 4).

Mittheilungen.

* Die kgl. Bibliothek in Berlin ist durch die Freigebigkeit des Herrn Prof. Dr. R. Wagner in Marburg abermals in den Besitz von kostbaren Autographen unserer modernen Meister: Bach, Mozart, und Beethoven gelangt. Die Handschriften-Sammlung der Mozart'schen Werke ist dadurch fast vollständig geworden. Ebenso besitzt die kgl. Bibliothek von Seb. Bach beinahe alle bekannten Werke, nur Beethoven ist noch in der Welt zerstreut.

* In der Versammlung am 10. Oktober wurden zu Ehrenmitgliedern ernannt die Herren

August Wilhelm Ambros in Wien,
Dr. J. P. Heije in Amsterdam,
Freiherr Albert v. Thimus in Köln und zum korrespondirenden Mitgliede Herr
P. Anselm Schubiger in St. Einsiedlen.

Ferner wurde dem jungen Künstler, welcher die Ausführung des Aufnahme-Diploms übernommen hat, die freie Wahl bei Verwendung der Motive zugestanden und zog derselbe eine eigene Komposition den gegebenen Vorlagen vor; hierdurch musste das früher ins Auge gefasste Portrait von Senfl, welches Herr Th. Böttcher in Cannstatt der Gesellschaft gütigst zur Verfügung gestellt hatte, fallen gelassen werden und soll hierfür als besondere Beigabe zu der Publikation: Ott's 115 deutsche Lieder, in photolithographischer Vervielfältigung Verwendung finden.

Aufserdem wurde vom Sekretär die Rechnungslegung über das fünfte Verwaltungsjahr (1873) der Monatshefte für Musikgeschichte vorgelegt. Sie gestaltet sich wie folgt:

Einnahme 297 Thlr. 11 Sgr. 3 Pf.

Digitized by Google

a) durch den Sekretär an Beiträgen 221 Thlr. 10 Sgr. und besonderen Einnahmen 11 Thlr 15 Sgr.

b) durch die Verlagshandlung von M. Bahn in Berlin 64 Thlr. 16 Sgr. 3 Pf.

Ausgabe 297 Thlr. 11 Sgr. 3 Pf. und zwar

Druckkosten	217	Thlr.	16	Sgr.	11	Pf.*)
Papier	37	„	—	„	6	„
Annoncen	4	„	7	„	—	„
Buchbinder	4	„	26	„	—	„
Post und Fracht	33	„	20	„	10	„
	297	Thlr.	11	Sgr.	3	Pf.

Rest an vollständigen Exemplaren des 5. Jahrg. der Monatshefte: 62.

Literarische Beiträge haben geliefert die Herren

Bode in Lüneburg, Otmar Dressler in Wein garten, Moritz Fürstenau in Dresden, Fr. Xav. Haberl in Regensburg, Otto Kade in Schwerin, P. Sig. Keller in St. Einsiedlen, P. Gall Morel in St. Einsiedlen, Jul. Rühlmann in Dresden, Raym. Schlecht in Eichstaett und P. Anselm Schubiger in St. Einsiedlen.

Berlin den 9. Oktober 1874.

Der Sekretär
Rob. Eitner.

Geprüft und richtig befunden

Berlin den 10. Oktober 1874.

Die Ausschuss-Mitglieder

Leo Liepmannssohn. Emanuel Mai. M. Bahn.

*) Eine kleine Summe ist auf das Jahr 74 angeschrieben worden, da die Druckkosten im Jahre 73 eine unerwartete Höhe erreichten. Ein- und Ausgabe schliefsen daher mit gleicher Summe ab.

* Am 23. November wurde die 2. Lieferung des 2. Jahrgangs der Publikation (Ott's 115 Lieder von 1544) versendet. Die 1. Liefg. des 3. Jahg. wird im Januar 1875 ausgegeben und sind die Einzahlungen von 4 Thlr. pro Exemplar im Laufe des Januars an den Sekretär der Gesellschaft einzusenden.

*** Mit diesem Hefte schliefst der 6. Jahrgang.**

Bei den buchhändlerisch bezogenen Exemplaren muss das Abonnement für den 7. Jahrgang von Neuem bestellt werden, während die Abonnements bei dem Sekretär fortlaufen, wenn sie nicht besonders abgemeldet worden.

* Hierbei 1 Musikbeilage, die Statuten, Titel und Index.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

Digitized by Google

Sach- und Namen-Register.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Musikbeilagen: Facsimile der Handschrift des Auricher Liederbuches. Nr. 2. — Hertzlich lieb hab ich dich, o Herr, a 4, aus Bernh. Schmid's Tabulatur von 1577. Nr. 2. — Beispiele zu Palestrina's Ricercari. Nr. 9.

Fehlerverbesserung zur Liederhandschrift aus Aurich, Seite 15.
Seite 67, Signatur des Liederbuches: Z. 98, siehe Seite 146.
Seite 92, Zeile 12 von oben lies 1868 statt 1865.
— 133 — 14 von unten — Adamus de Fulda

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin Schönebergerstr. 17a.

Digitized by Google

Figur 1, pag. 170. Hucbald's Dasian-Notation

Γ A B C D E F G a h c d e f g a b c

Figur 2, pag. 173.

Al-
le- u
lu- ia
a
a.

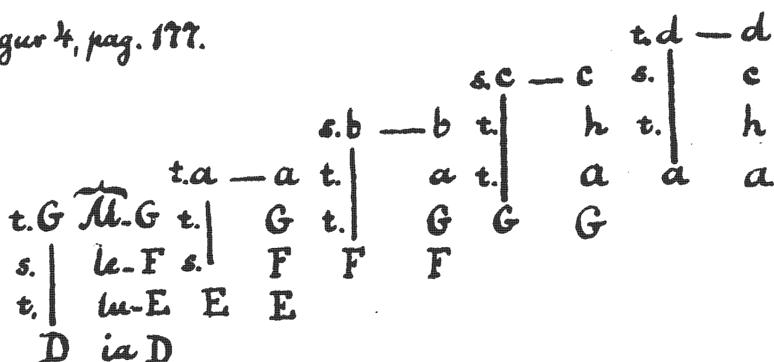
Figur 3, pag. 174.

d	Al							
c	Al	le		u				
h	Al	le	lu	u	ia			
a	Al	le	lu	u	ia	a		
G		le	lu	u	ia	a	a	
F			lu		ia	a	a	
E						a	a	
D							a	

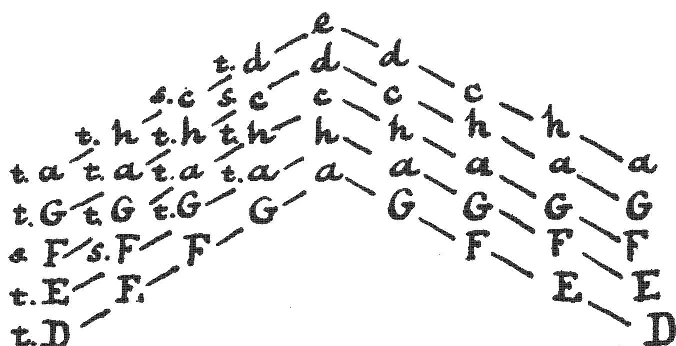
Digitized by Google

Digitized by Google

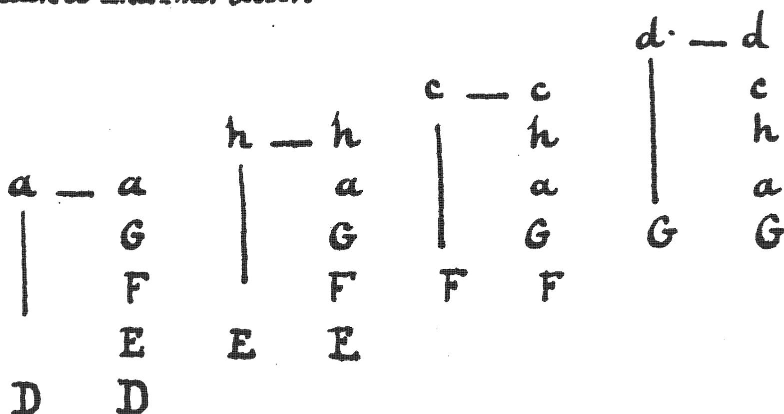
Figur 4, pag. 177.



Figur 5, pag. 177.

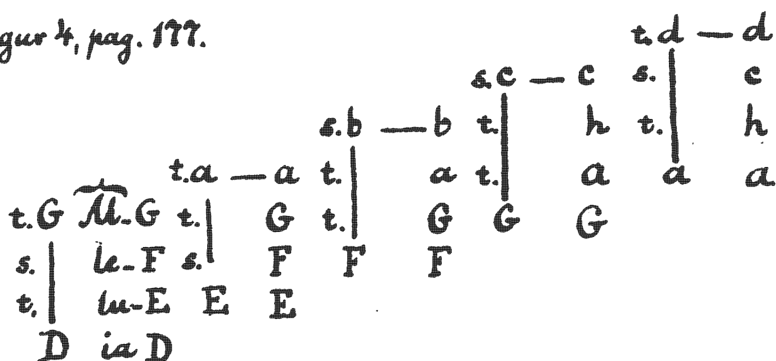


auch so und zwar besser:

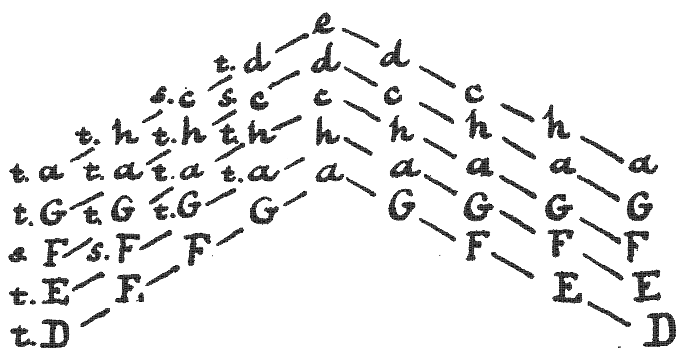


Digitized by Google

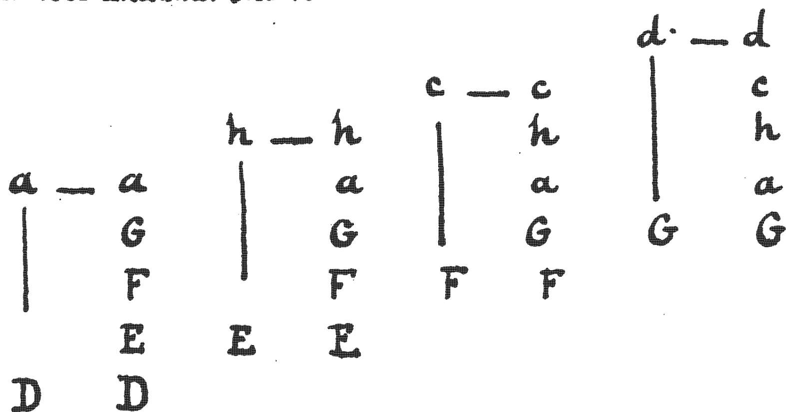
Figur 4, pag. 177.



Figur 5, pag. 177.



auch so und zwar besser:



Digitized by Google

Fig. 6, pag. 179, Jahrg. VI.

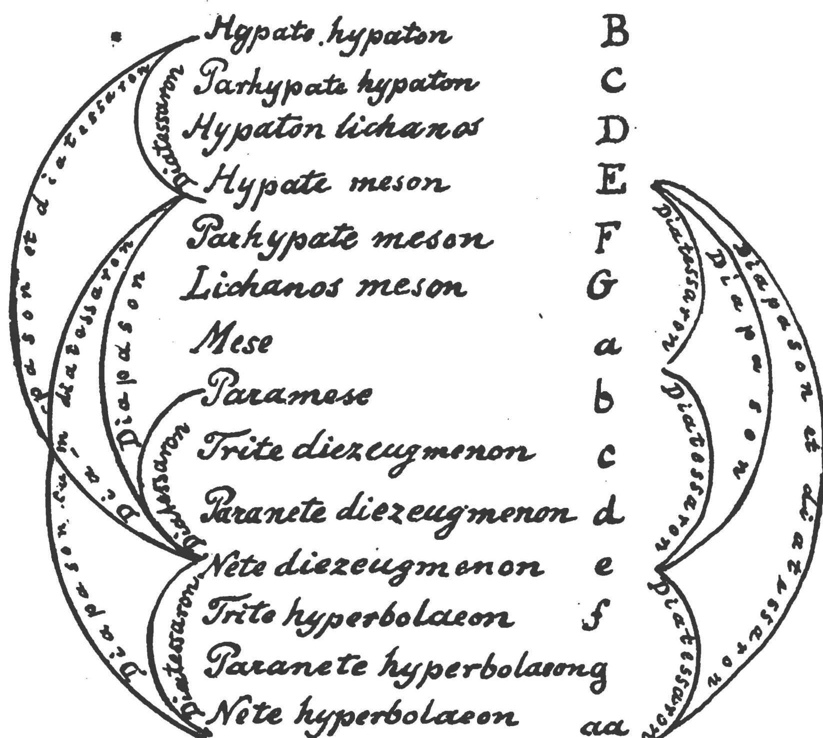


Digitized by Google

Figur 7, pag. 181.

t. es
t. d tris sempiternus es
s. c pa tris sempiternus es fi
t. h pa tris sempiternus es fi li
t. a Tu pa tris sempiternus es fi li us
t. G Tu pa tris sempiternus fi li us
s. F Tu pa fi li us
t. E Tu li us
D Tu us

Figur 8, pag. 184.



Figur 9, pag. 190

G I
F II
E III
IV
D I
E II
F III
G IV

abwärts
aufwärts

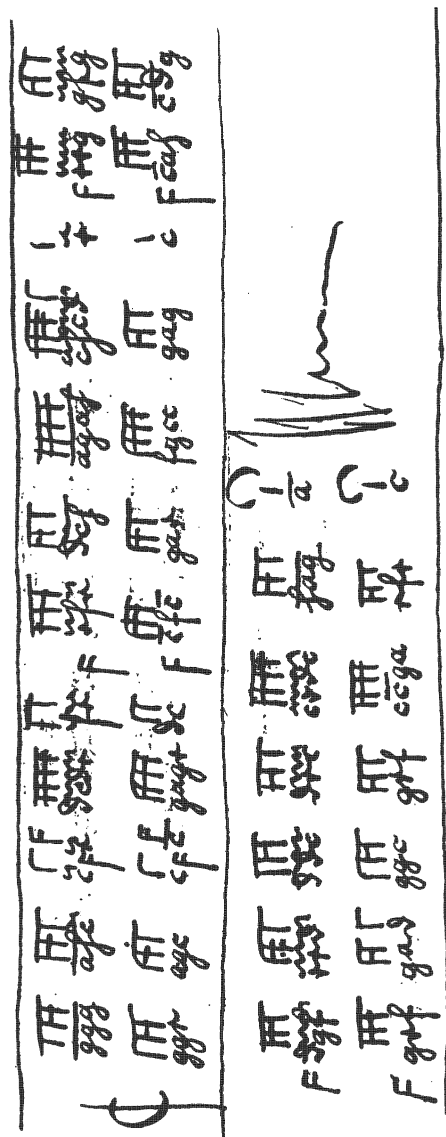
Figur 10, pag. 191.

d t.
c c
h h s. h
t.
a a a a
t.
G G G G t.
F F F
s.
E E
t.
D

Figur 11, pag. 191.

e t.
d d
t.
c c c
s.
h h h h
t.
a a a a a
t.
G G G G t.
F F F s.
E E
t.
D

Digitized by Google

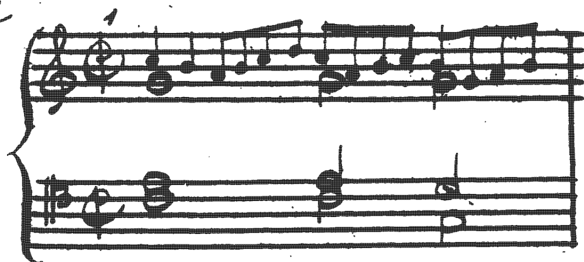


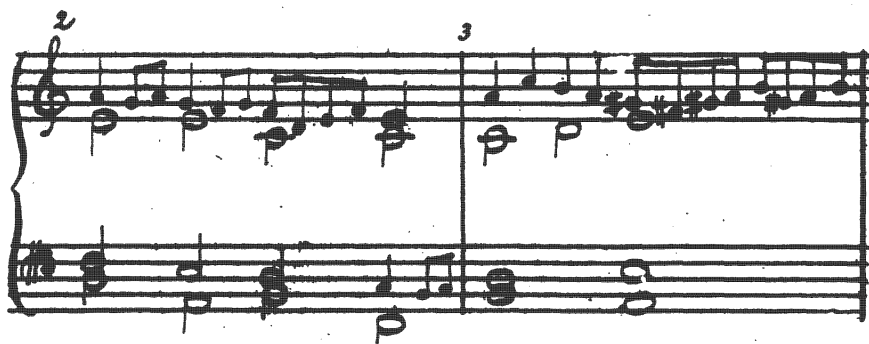
Handschrift des 2. Liedes des Auricher-Liederbuches.
Monatshefte für Musikgeschichte, VI. Jahrg. No 2.
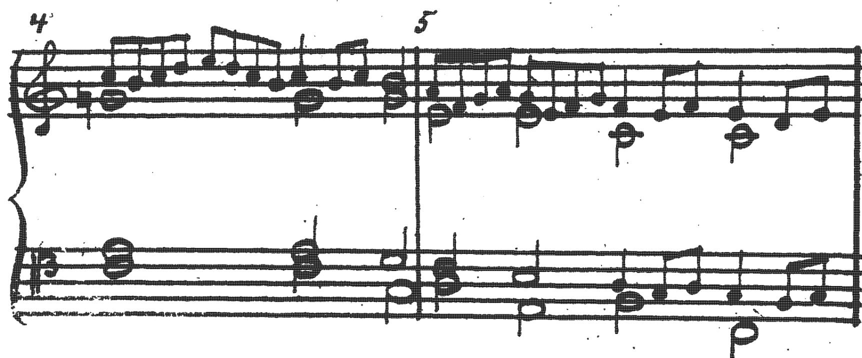
Digitized by Google

Aus „Zwey bücher Einer Neuen Künstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument ..... durch Bernhart Schmid ..... Strassburg .....1577."
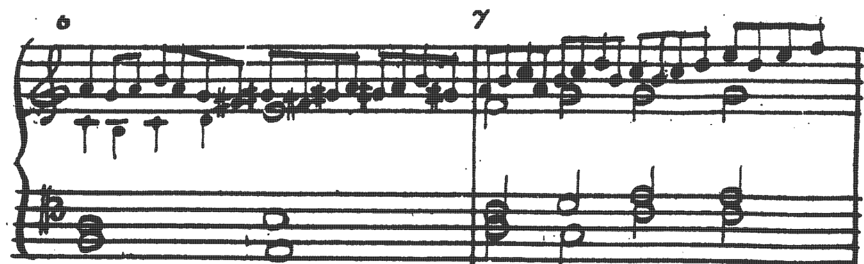
Hertzlich lieb hab ich dich o Herr.
St 4.
XI.
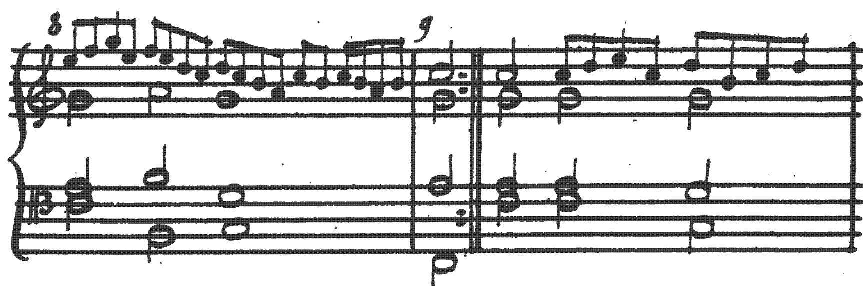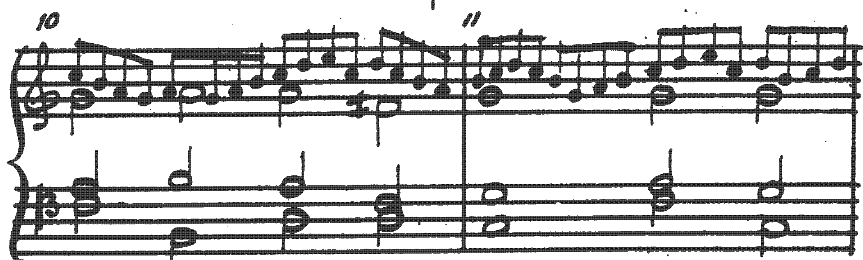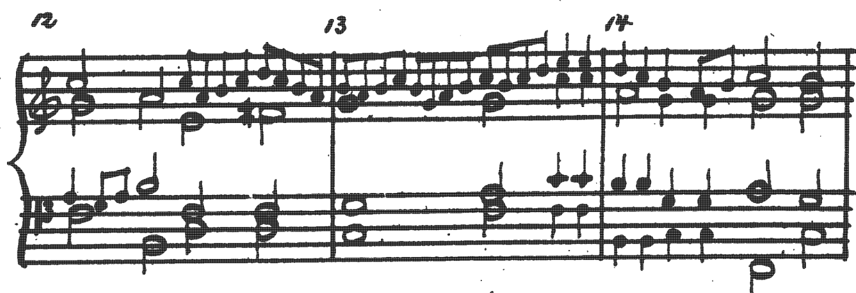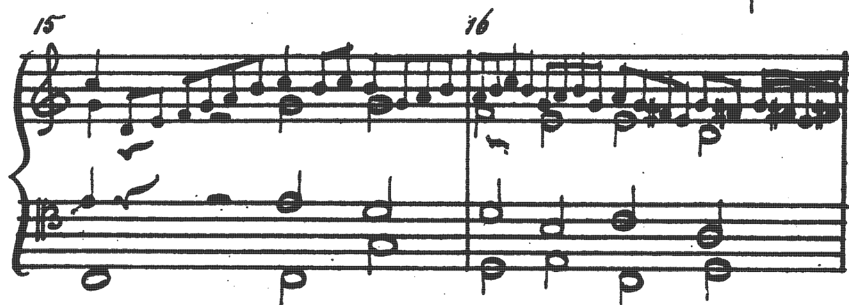






Digitized by Google











Digitized by Google

a) Im Original stehen im dritten Viertel von Takt 17 zwei Sechzehntel d c statt zweier Achtel.

b) Das Original hat als dritte Halbe des Tenors in Takt 20 ē statt ā (Druckfehler durch Verwechslung dieser beiden Buchstaben in der deutschen Tabulaturschrift.

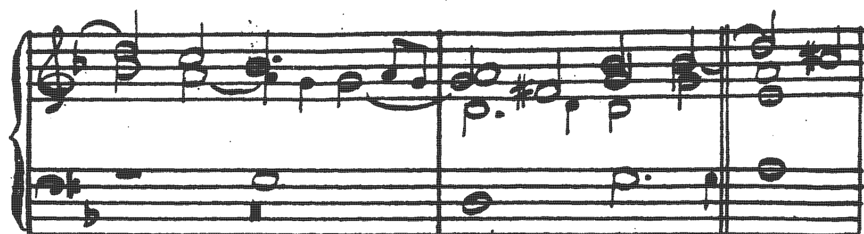
Digitized by Google

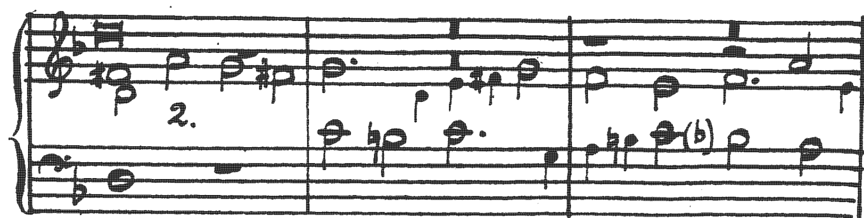
Beispiele zu Palestrina's Ricercari.

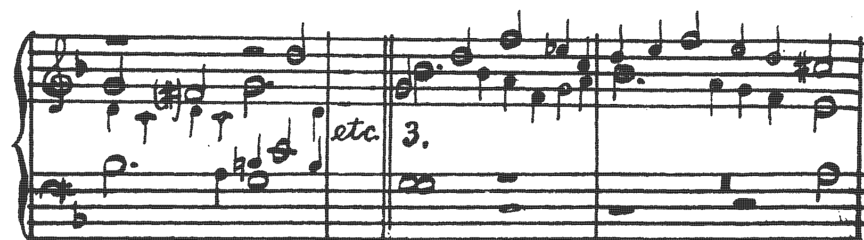
Monatshefte für Musikgeschichte VI. Jahrg. No. 9.
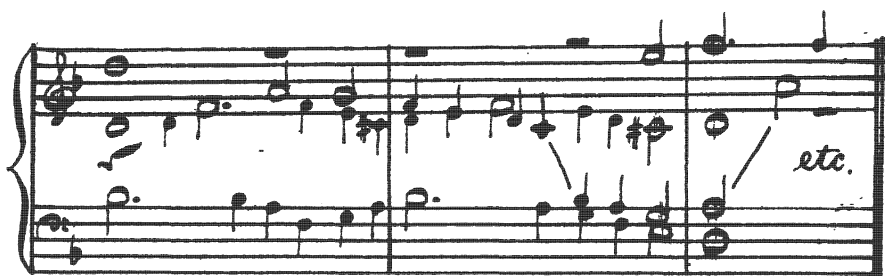
Beispiel No. 1.

1tes Motiv
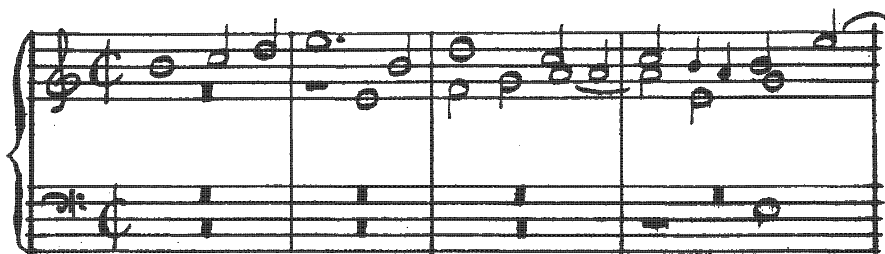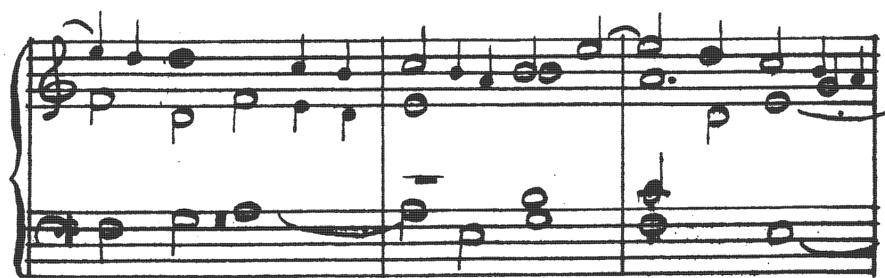




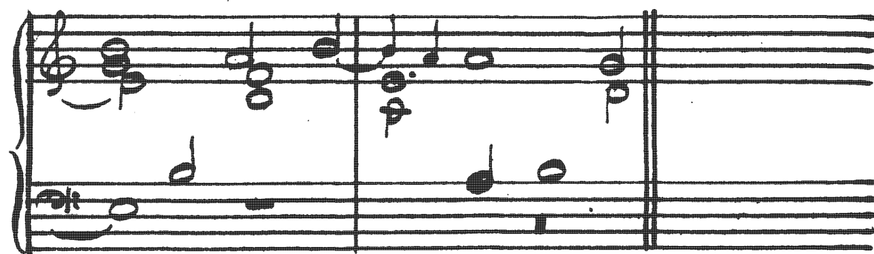




Beispiel № 2.



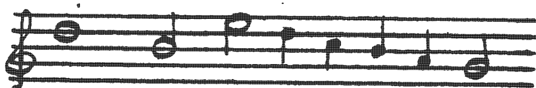




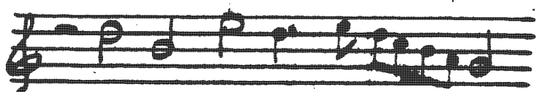
Digitized by Google

Beispiel No. 3.

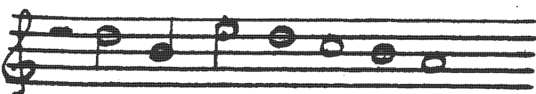
Händel u. Turini:



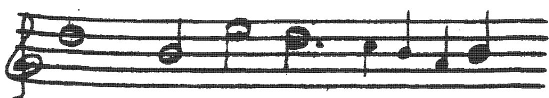
C. Luyton:
(1600)



Adr. Banchieri:
(1567 – 1634)

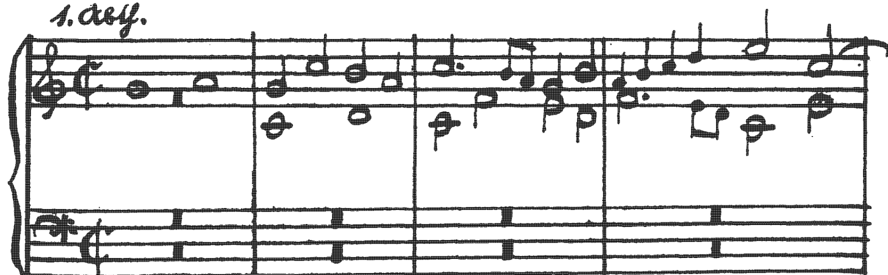


Palestrina:
(1524(?) – 1594)
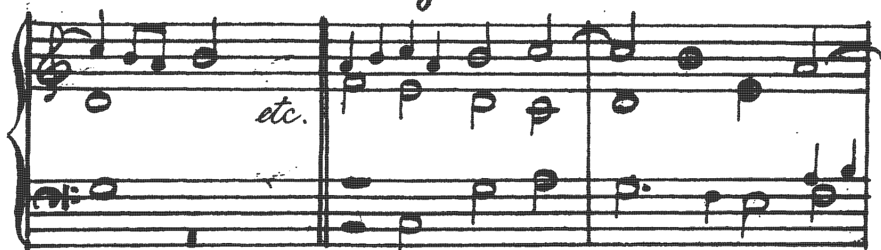


Beispiel No. 4.

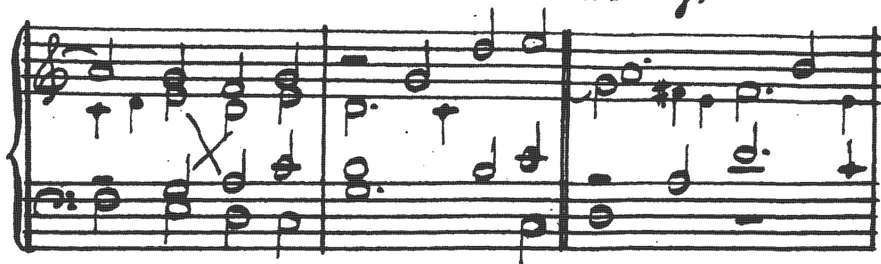
1. Abs.
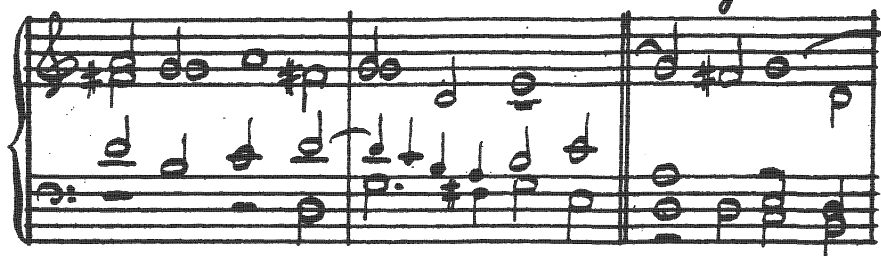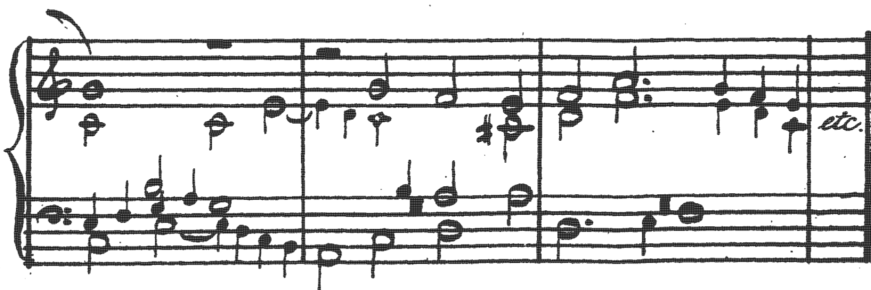


3te Abs.



Digitized by Google
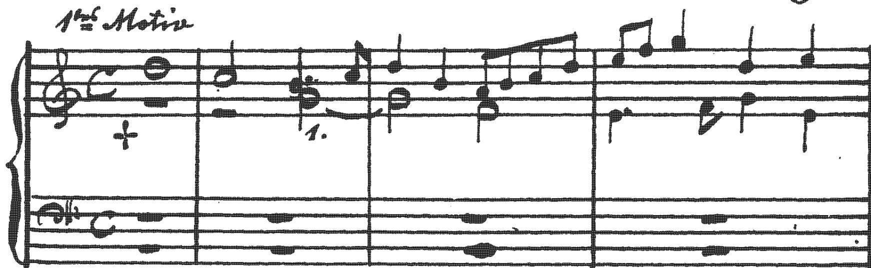






P. da Palestrina.
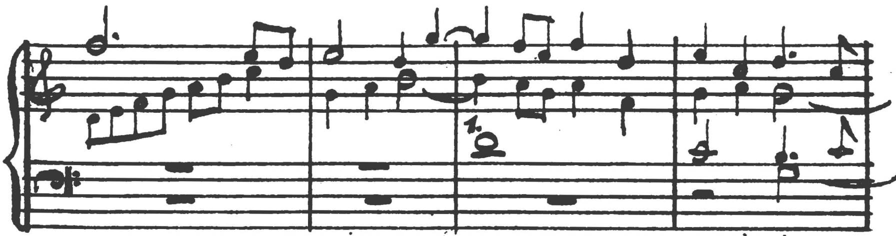
No 5. Ricercare settimo tono (mixolydisch)

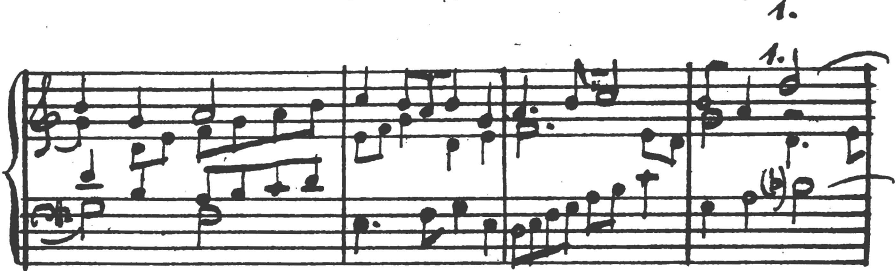
1tes Motiv
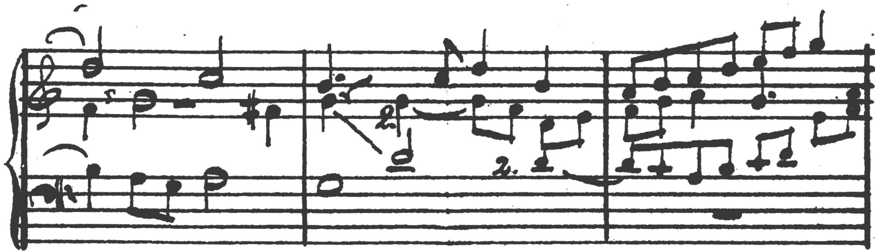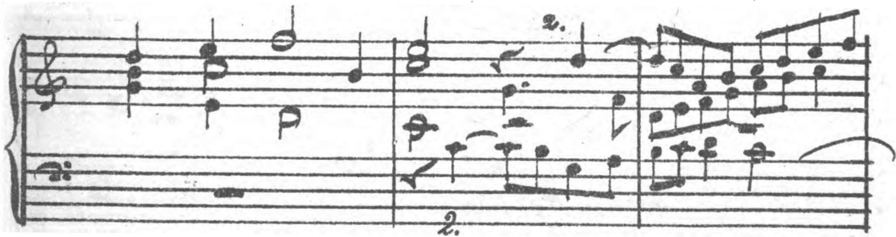


† Der Werth der Noten ist um die Hälfte verkürzt.
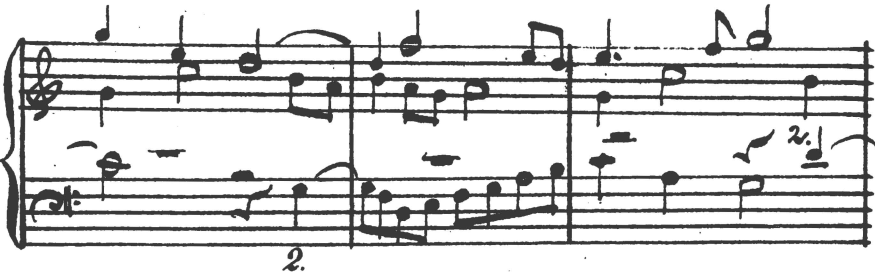
Digitized by Google
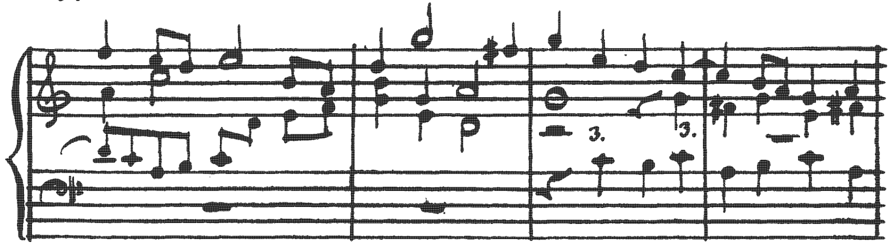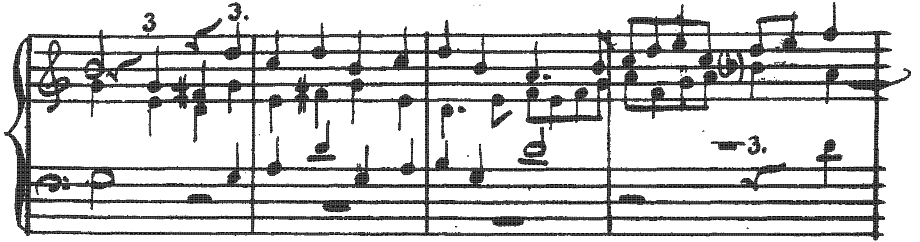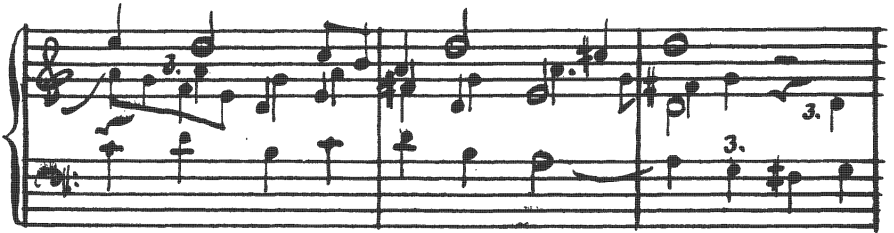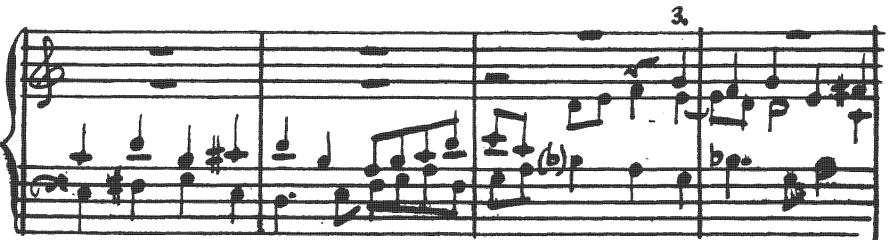










Digitized by Google
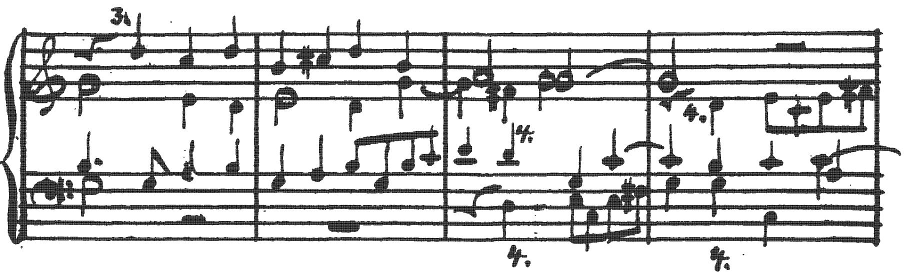
6.



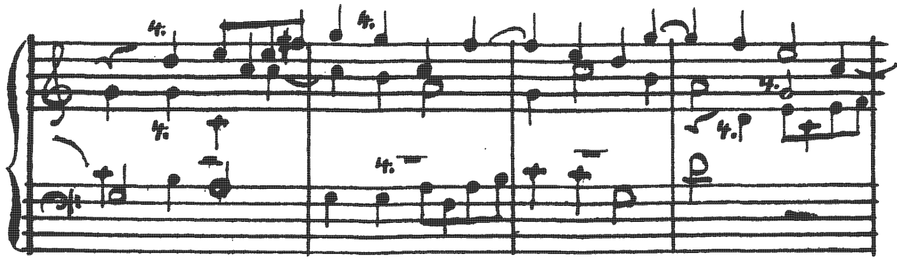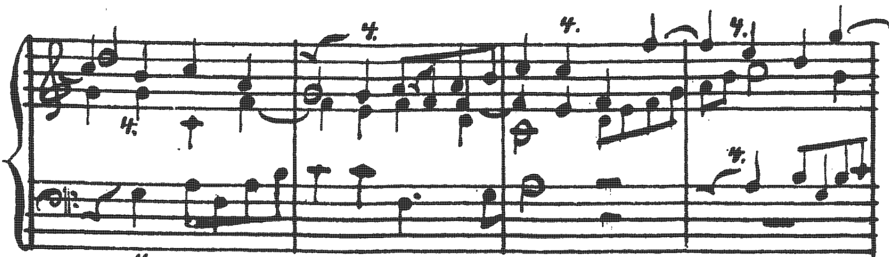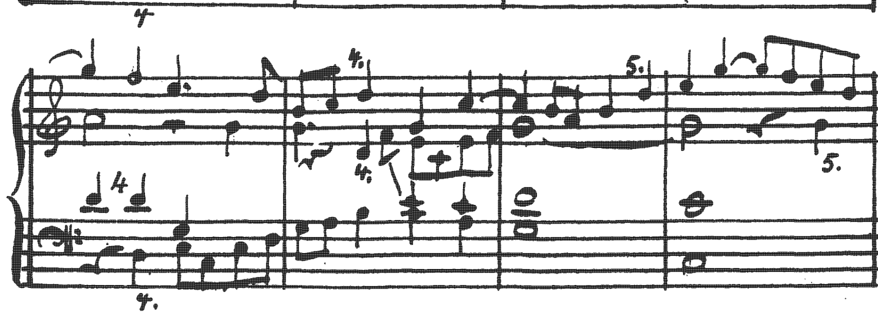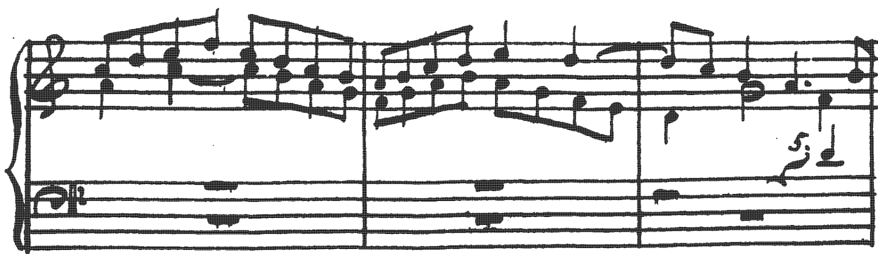








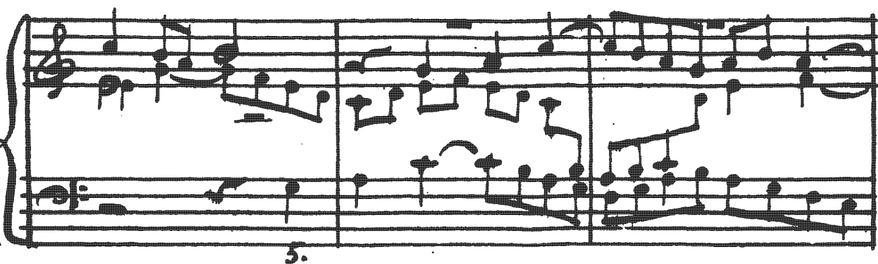
Digitized by Google



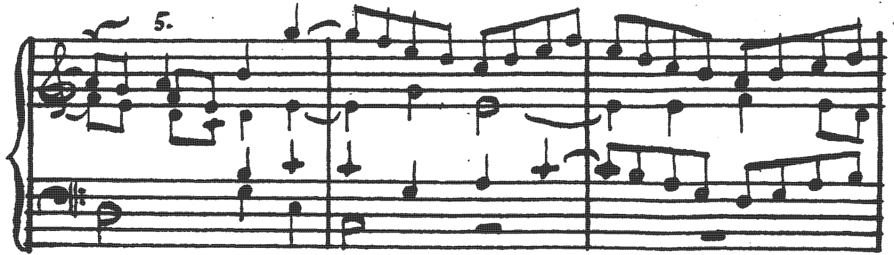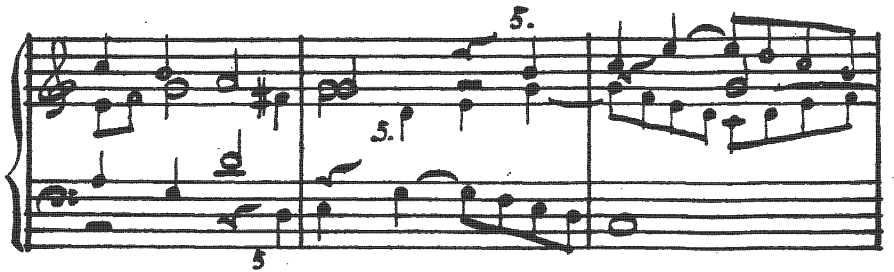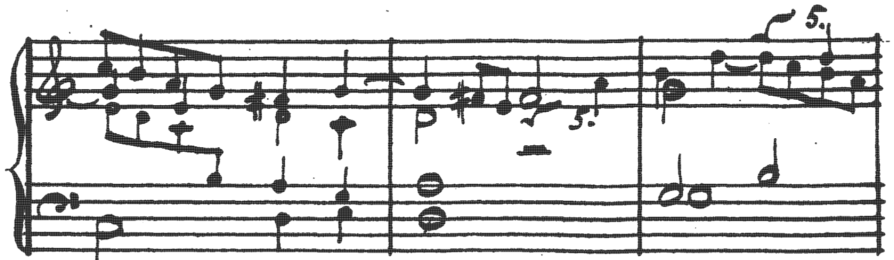






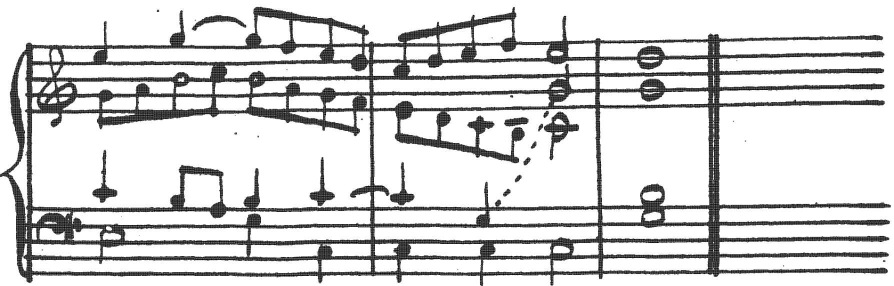


Digitized by Google









Digitized by Google

Manusc. mus. Z, 8037. 3 Stb. in quer 4º (XV. Jahrh.)
Kgl. Bibliothek in Berlin.

I.

Bog. f 7b. (*Melodie.*)

Crist ..... der ist en - - standen (von des

Bog. f 12b.

Bog. g 2.

to - - desban - den, das sul - le wir al - -

★ *Zwei oder mehrere verschiedene Noten mit einem Bogen verbunden, deuten die Notirung durch eine Ligatur an.*

Digitized by Google

_le fro .... sein; ....

al _ _ _ le _ _ _ lu _ _ _ _ _ _ _ ja. ....

....

Siehe: Meister, das kathol. d. Kirchenl. 1862 № 62: „Jesus ist ein süßer Name" und Seite 230.

Digitized by Google

II.

Bog. f 7ª.

Bog. f 12ª.

Crist der ist en_stan _ _ _ den .... von

Bog. g 1ᵇ.

des to _ des ban _ _ _ den...... (des sul _ _ le wir

al _ le .... fro .... sein; al _ _ _ _ _ le _ _ _

Digitized by Google

– – – – lu – ja. ....)

Melodie im Tenor, unbekannt.

III.

Bog.e 2.

Crist .... ist en – stan – – –

Bog.e 3.

Crist .... ist en – – – – – – –

Bog.e 6.

Crist ist enstan – – – – – – – – – – – –

– – – – – – – dem von des to – – des

– stan – – – den .... von des to –

– – – – – den .... von .... des to –

Digitized by Google

ban -

- des ban - - - - - - - - - - - - - - - - - -

- - - - des ban - - - - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - den, des sulle wir al -

- - - - - - - - - den, des sül

- - - - - - - den, ... des

- - - - - - le fro..... sein; al - le - luja,

... wir al - - le frö ... sein; al - - le -

... sul - - le wir al - le fro ... sein; al - le - - -

Digitized by Google

al - - le - - - - - - - - - - - lu -

- luja, al - le - - - - - - lu - - - - - -

- - - lu - - ja, al - le - - - - - - -

- ja; crist sol un - - - sir

- ja; .... crist .... sol un -

- - - lu - - - - - - - - - - - - ja; crist sol

trost ....

- - - - sir trost ....

un - - - sir trost .... sein ....

Digitized by Google

* *Die Handschrift giebt nur einmal das Wort „Alleluja."*

Anmerkung. Die Oberstimme giebt jedenfalls die Melodie. Die ersten 5 Noten sind übereinstimmend mit Tucher № 159 und 448. (Ebenso Peter Schoeffer 1513. Finck 1536.)

Digitized by Google

IV.

Digitized by Google

das her(er)uns be_hü_te an unserm en_ _

de, so wir heim _farn aufs

de_fsym e_ _ _len_ _de. ki_ri_e

Digitized by Google

(d) (f)

(f) (b)

ley - son.

Anmerkungen.

Die Vorzeichnung eines ♭ habe ich hinzugefügt und die im Satze vorkommenden ♭ gestrichen.

Die Melodie liegt in der Oberstimme, gleich Meister Nº 247 (Vehe 1537).

Das Kyrieleyson ist frei erfunden.

Digitized by Google

V.

Der lentz.

Tenor Bog. e 3.

Du len_tze gut, des jo - res tewer - ste quar - te,
Was kel - de helt in irs ge - twan - - gis zö - gil

zwor du bist man - cher lu - ste vol,
das ist nü le - digk un - de frey.

was cre - a - turn den win - ter frew_den spar - ten,
is clym, is swym, is geh, is ha - be flö - gel,

des hos - tu sy er - ge - tzet wol.
yn wel - chir schep - pe - nung....... is sey,

wen du bist linde und nicht zu ku - le,
yn lofft, yn wöge a - dir off er - den,

als ich an den win - den fü - le,
das be - wei - set mit ge - ber - de,

dy ..... vor - lang al - zo sufs - lich wehin.
wy ..... em nü li - be sei ge - schen.

Dy ..... son - ne spilt in lich - ten scheyn:

nü sin - gen, li - byn vo - ge - leyn,

ir....... sult dem schep - per lo - bis yehn.

Folgen noch 4 Strophen. Jn Hoffmann v. Fall. Geschichte des d. Kirchenliedes. 2. Aufl. № 13 und in Ph. Wackernagel's d. Kirchenl. 1841 № 120 ist das Gedicht vollständig abgedruckt. Die vorliegende Lesart weicht in der Orthographie und auch an einzelnen Stellen des Textes vielfach ab, gehört aber einer späteren Zeit an, als diejenige Quelle aus der Hoffmann v. Fall. geschöpft hat.

Digitized by Google

VI.

Psalmus Miserere mei deus.

Fliegendes Blatt. Kgl. Bibl. Berlin. Yd, 7802 fol. 32.

am Ende:

Wittenberg freytag nach Epiphanie im 1524 Jar:

Erhart Hegenwalt.

DISCANTUS.

Er_barm dich mein, o her_re got,
Wäsch ab, mach rain mein mis_se_tat,

ALTUS.

TENOR.

BASSUS.

nach dei_ner grofsn barm_her_zig_kait.
ich kenn mein sünd und ist mir leid.

Digitized by Google

Al - lain ich dir ge - sün - det hau,

das ist wi - der mich ste - tig - lich,

Digitized by Google

das böfs vor dir mag nit be _ stan

du bleibst ge _ recht, ob du urtailst mich.

Folgen noch 4 Strophen Text. Abgedruckt in Wackernagel's d. Kirchenl. 1841 Nº 233. Die Stimmen folgen in nachstehender Ordnung aufeinander: Discant, Alt, Bass, Tenor.

Digitized by Google

VII.

Ein Bittlied zu Gott um Hilfe und Gnade

von Johannes Botzheim.

Fliegendes Blatt. Kgl. Bibl. Berlin. Yd, 7803 No. 10, in quer 4°.

O Herr und got der sa - ba - oth,
zu dir schrey - en wir ar - - - men:
du sichst an end un - ser e - lend,
herr, das laſs dich er - bar - - men!
Nach dei - nem wort gib hie und dort
gnad, das wir se - lig wer - den;
dein gnad - reich wort ist un - ser hort,
sunst ist kein trost auf er - den.

Folgen noch 2 Strophen. Abgedruckt in Wackernagel's d. Kirchenl. 1841 No. 597.

Digitized by Google
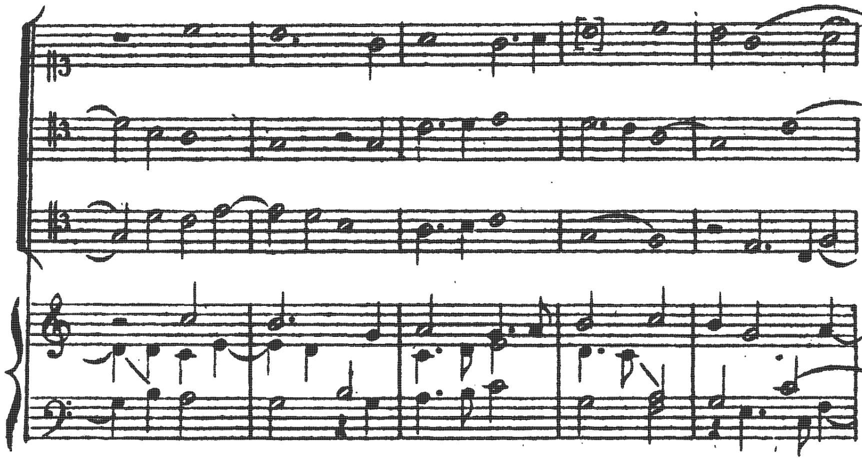
VIII.
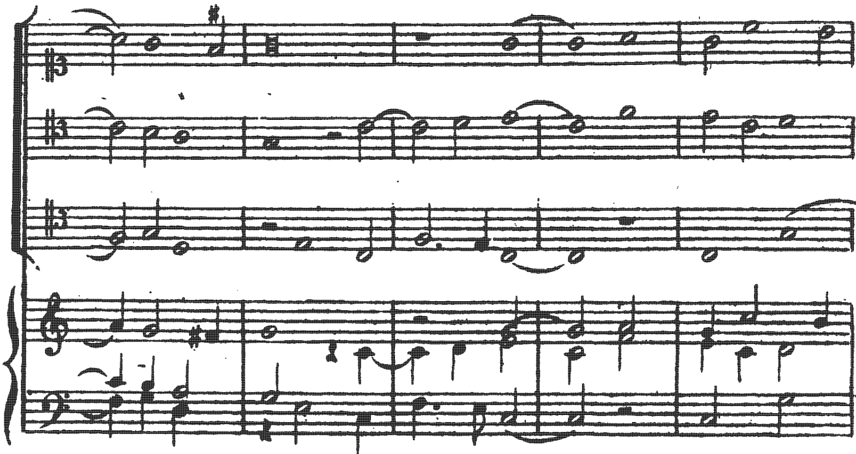
Ockegheim.
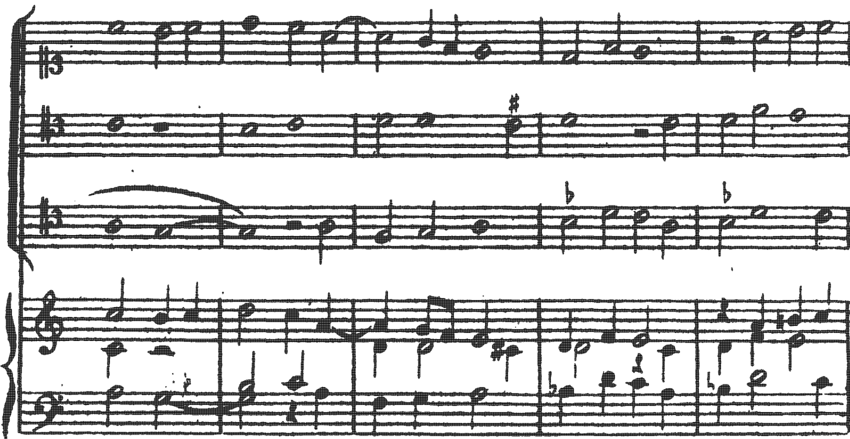
Ms. germ. No. 810. 8o fol. 63.
Kgl. Bibl. München (1461 bis 1467).

Prima pars.

Digitized by Google







Digitized by Google

(f) (1) (d)

(o)

Secunda pars.

(c)

1) Ms.

Digitized by Google

(o)

(g)

2)

(d)

(e)

2) Ms.

Digitized by Google

IX.

Die ältesten französischen Psalmen-Melodieen von 1542.

La forme | des prieres et | chantz ecclesiasti - | ques etc.
(Siehe Ph. Wackernagel's Bibliographie zur Gesch. des d. Kirchenl. 1855 p. 180) Exemplar auf der Kgl. öffentlichen Bibl. in Stuttgart.

Psalme 1.

Qui au con - seil des ma - lingz n'ha es - té

Qui n'est au trac des pecheurs ar - res - té,

Qui des moqueurs au banc place n'ha pri - se:

Mais nuict et jour, la loy con - temple et prise,

De l'E - ter - nel, et en est de - si - reux,

Cer - tai - ne - ment ces - tuy la est heu - reux.

Die nächste bekannte Ausgabe von 1547: Pseaumes | cinquante, de David etc. par Leys Bourgeoys | à quatre parties etc. Lyon chez Godefroy et Marcelin Beringen (k. Bibl. München, 2 Stb. in kl. quer 4°), sowie die Psalmen-Bücher von 1555, 1559 haben die Melodie wi in der ersten vollständigen Ausgabe von 1562, die noch heute gebräuchlich ist.

Psalme 2. = *Ausgabe von 1562.*

Psalme 3.

O Seig - neur que de gens A nuy -

- re di - li - gens, Qui me troublent et grevent!

Digitized by Google

Mon Dieu que d'en - ne - mis,

Qui au champ se sont mis,

Et con - tre moy s'es - le - vent!

Cer - tes plu - sieurs jen voy,

Qui vont di - sant de moy,

Sa for - ce est a - bo - lie:

Plus ne trouve en son dieu

Se - cours en au - cun lieu:

Mais c'est à eulx fo - li - e.

Bourgeoys (1547) verwendet dieselbe Melodie. Die übrigen Ausgaben haben die Melodie wie in der Gesammtausgabe von 1562.

Psalme 4.

Quand je t'in - voque, he - las es - cou - te,

O Dieu de ma cause et rai - son,

Mon cueur ser - ré au lar - ge bou - te,

Digitized by Google

De ta pi - tié ne me re - bou - te,

Mais e - xaul - ce mon o - rai - son.

Jus - ques à quand, gens in hu - mai - nes,

Ma gloire a - ba - tre ta - sche - rez?

Jus - ques à quand em - pri - ses vai - nes,

Sans fruict et d'a - bu - si - on plai - nes,

Ay - me - rez vous, et cher - che - rez?

Bourgeoys (1547) verwendet dieselbe Melodie. Die übrigen Ausgaben sind wie 1562.

Psalme 5. und 6. *haben dieselbe Melodie wie die Gesammtausgabe von 1562.*

Psalme 7.

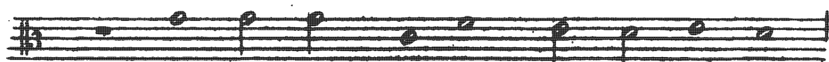
Mon Dieu, j'ay en toy es - pe - ren - ce

Don - ne moy donc sauve as - seur - ran - ce

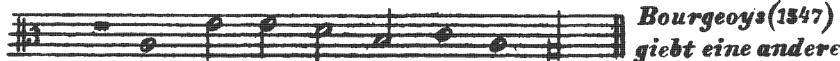
De tant d'en - ne - mis in - hu - mains.

Et fay que ne tombe en leurs mains:

A fin que leur chef en me grip - pe,

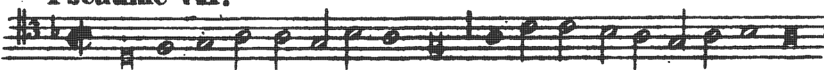


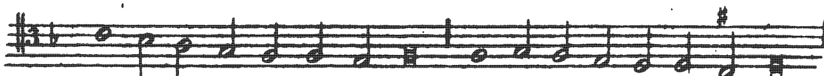


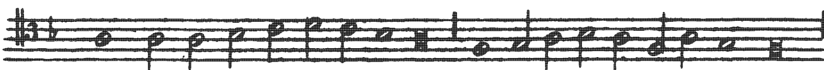


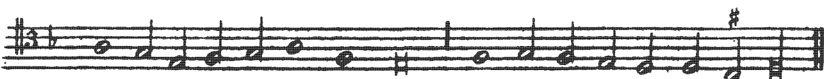
Bourgeoys (1547) giebt eine andere Melodie:

Pseaume VII.



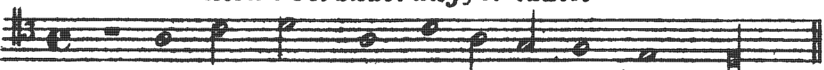




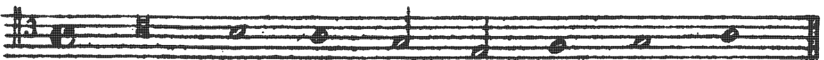


Die späteren Psalmen-Bücher haben die Melodie wie in 1562.

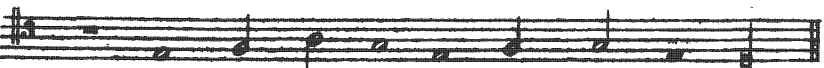
Psalme 8. *Nur der letzte Vers erleidet in 1542 eine rhythmische Veränderung; er lautet*



Psalme 9. *Auch hier ist die Melodie dieselbe wie in den späteren Ausgaben, mit den geringen Varianten von Vers 2:*

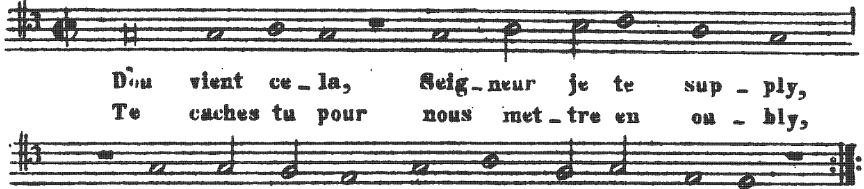


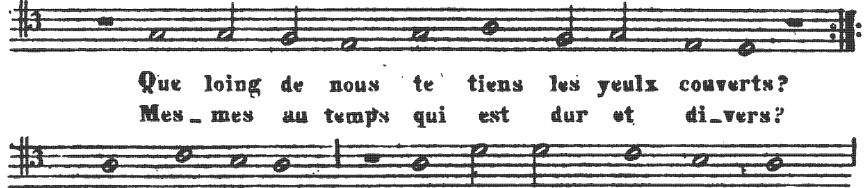
und letzter Vers:



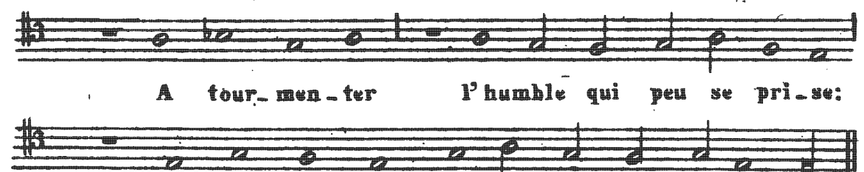
Digitized by Google

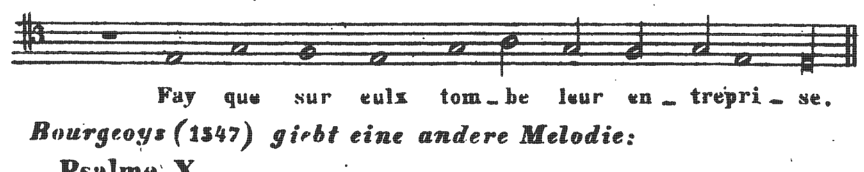
Psalme 10.





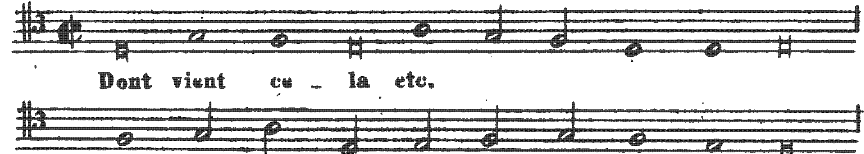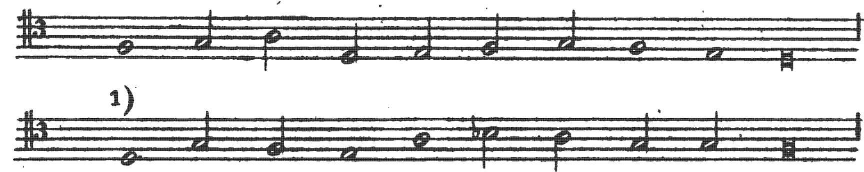




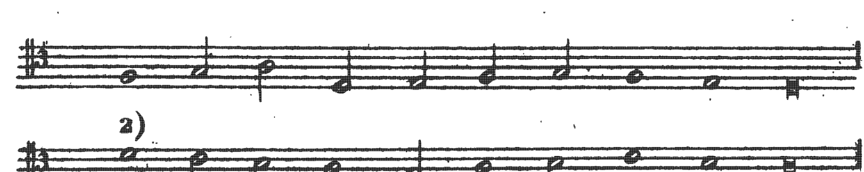


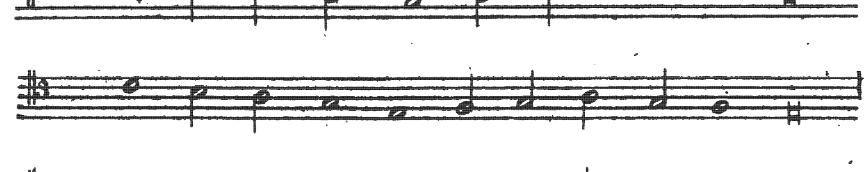
Bourgeoys (1547) giebt eine andere Melodie:

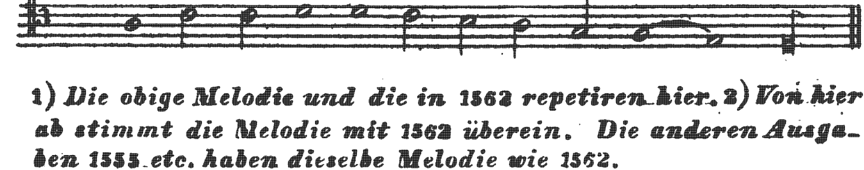
Psalme X.











1) *Die obige Melodie und die in 1562 repetiren hier.* 2) *Von hier ab stimmt die Melodie mit 1562 überein. Die anderen Ausgaben 1555 etc. haben dieselbe Melodie wie 1562.*

Digitized by Google

Psalme 11.

J'ay foy, en Dieu, pourquoy donques me di _ ctes?

Va t'en, fuis t'en plustot de no _ stre mont

1) Qu'oyseau volant, sans que plus y ha _ bi _ tes.

Cer _ tes leur arc les malings ten _ du m'ont,

Et sur la corde ont assis leurs sa _ get _ tes,

Pour con_tre ceulx, qui ont coeur pur et mond

2) Les descocher, jusques en leurs ca _ chet _ tes.

Clem. Marot änderte später auch den Text in: Veu que tout en Dieu mon coeur s'appuye etc. Bourgeoys (1547) benutzt noch obige Melodie mit folgenden Varianten:

1) 2)

Jn 1555 ist noch obiger Text beibehalten, doch die Melodie ist die von 1562 im Tenorschlüssel. Erst später wurde sie im Altschlüssel notirt.

Psalme 12.

Don _ ne secours, Seigneur, il en est heu _ re.

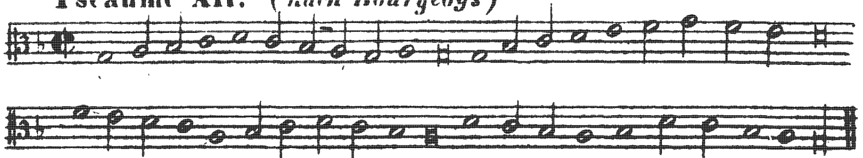
Car d'hommes droictz sommes tous des_ nu _ es

En _ tre les filz des hommes ne de _ meu_ re,

Un qui ayt foy, tant sont di _ mi _ nu _ és.

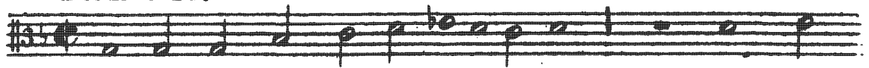
Bourgeoys (1547) ändert die Melodie vielfach:

Digitized by Google

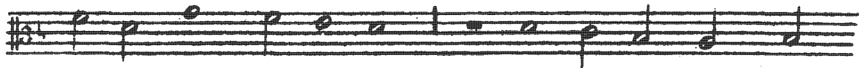


Jn 1555 und den folgenden Ausgaben steht die Melodie wie in 1562. Goudimel setzt sie um eine Quart tiefer mit Tenorschlüssel.

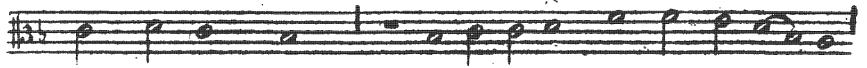
Psalme 13.



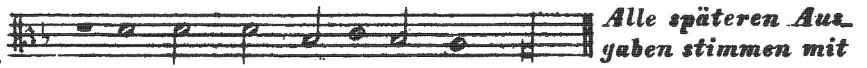
Jusques à quand as es _ ta _ _ bly Seig _ neur,



de me mettre en ou _ bly? Est ce à ja _ mais?



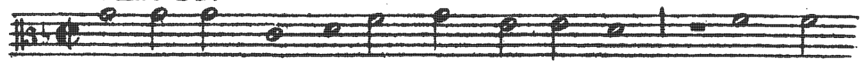
par combien d'aage Destourneras tu ton vi _ sa _ ge



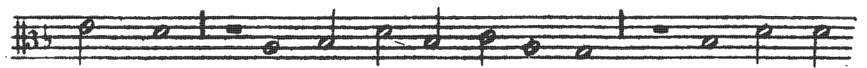
De moy, las, d'angoisse rem _ ply?

Alle späteren Ausgaben stimmen mit 1562 überein.

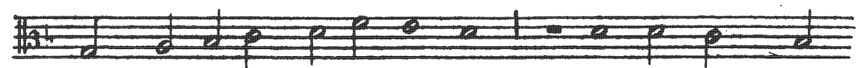
Psalme 14.



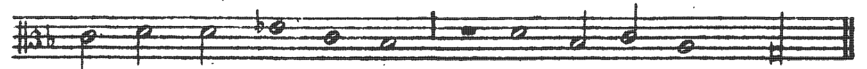
Le fol ma _ ling, e son coeur dit et croit, Que Dieu



n'est point: et ceulx là tout corrompent: Hor _ ri _ bles



faitz e _ xercent, et se trompent. Pas un d'entre eulx,



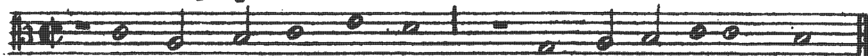
ne fait rien bon ne droit, Ny ne .... vouil _ droit.

Die späteren Ausgaben stimmen mit 1562 überein.

Psalme 15 *gleich 1562.*

Psalme 16 *bis* **18** *fehlen.*

Psalme 19. *Der erste Theil stimmt mit den späteren Ausgaben übereín, doch statt der Wiederholung geht es wie folgt weiter:*



Der 2Theil stimmt bis auf den Schlussvers übereín, derselbe lautet:



Psalme 20 *und* **21** *fehlen.*

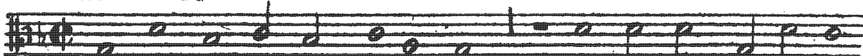
Psalme 22 *lautet wie in der Ausgabe von 1562, nur der Schluss weicht ab und heisst:*

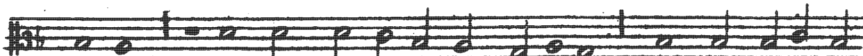




Psalme 23 *fehlt.*

Psalme 24.









Schon in Bourgeoys (1547) ist die Melodie so zu finden, wie sie von 1562 ab bekannt ist.

Psalme 25.





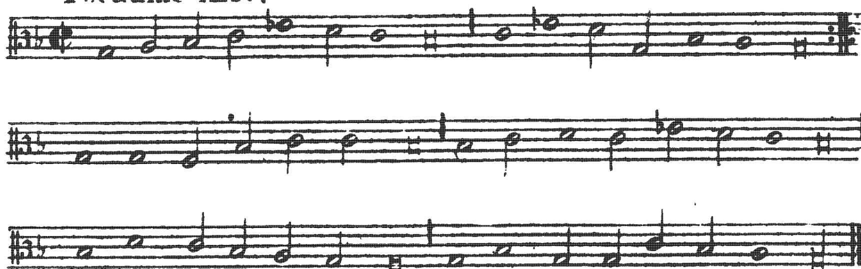




Bourgeoys (1547) hat folgende Melodie im Tenor:

Digitized by Google

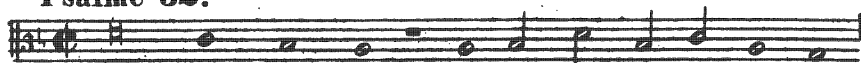
Pseaume XXV.



Von 1555 ab ist die noch heute gebräuchliche Melodie zu finden.

Psalmes 26 *bis* **31** *fehlen.*

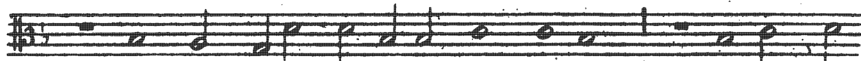
Psalme 32.



O bien heu - reux ce - luy, dont la com - mi - se



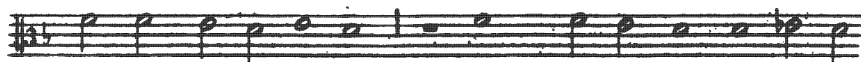
Trans - gres - si - on, est par gra - ce re - mi - se:



Du quel aussi, les i - ni - ques pechez, Devant son



Dieu, sont convers et cachez. O combien plain, de



bonheur, je re - pu - te! L'homme à qui Dieu son pe - ché



point n'im - pu - te! Et en l'es - prit, du quel n'ha - bi -



- te point, D'hy - po - cri - sie et de fraulde un seul poinct!

Bourgeoys (1547) und die folgenden Ausgaben haben die bekannte Melodie.

Die Psalmen 36, 37, 38, 46, 51, 91, 103, 104, 113, 114 115, 130, 137, 138 *und* 143 *sind übereinstimmend mit den späteren Ausgaben.*

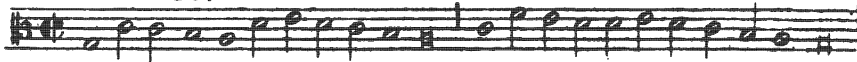
Digitized by Google

Loys Bourgeoys

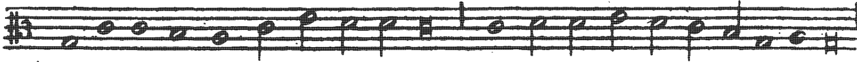
Psalmen-Melodieen aus seinem 1547 erschienenen vierstimmigen Psalmen-Buche,

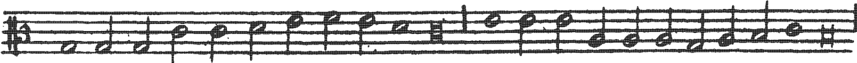
zum Vergleiche mit den späteren Melodieen.

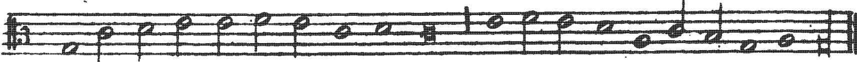
Pseaume 45.



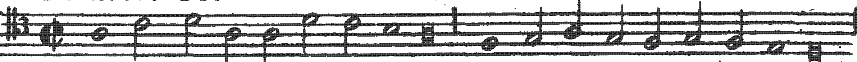
Propos exquis fault que de mon cueur sorte etc.



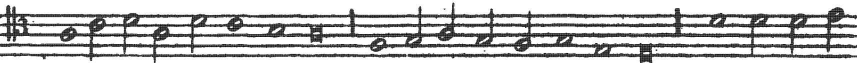


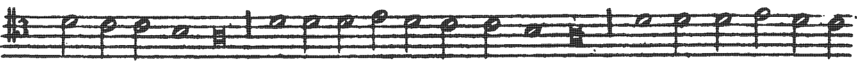


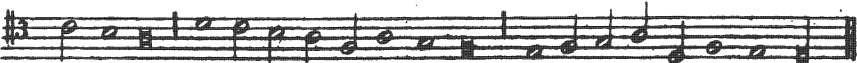
Pseaume 46.



Des qu'aduersité nous offense etc.



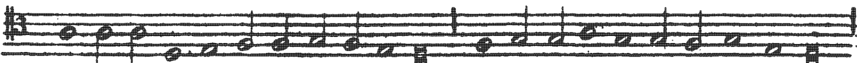


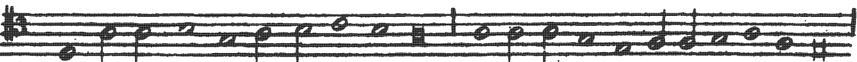


Pseaume 51.



Misericorde au poure vicieux etc.





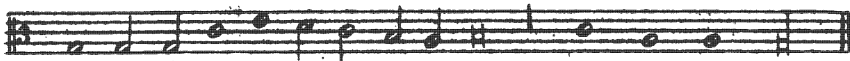


Digitized by Google

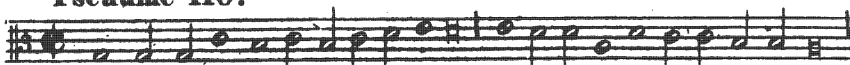
Pseaume 101.



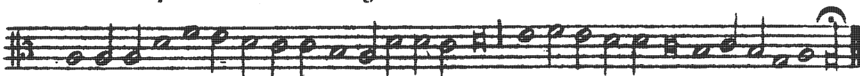
Vouloir m'est pris de mettre en escriture etc.



Pseaume 110.



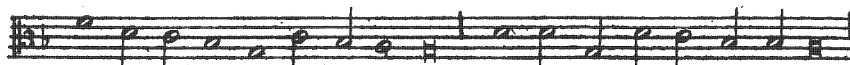
L'omnipotent à mon Seigneur etc.

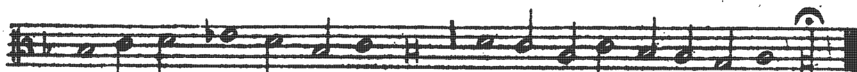


Pseaume 113.



Enfans, qui le Seigneur servez, lovez le etc.





XI.

Didier Lupi Second.

Psalmes | trente du royal | prophete David | traduictz en uers francois par Giles Dau- | rigny, dict le Pamphile, et mis | en musique à quatre | parties | par | ... | A Lyon par Godefroy et Marcellin Beringen, | freres, M. D. XLIX. | *In kl. quer 4º 2Stb. (Kgl. Bibl. München).*

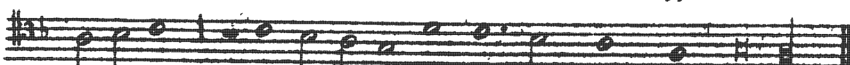
Psalme 16. *Tenor. (Melodie)*



Prens garde à moy (Seigneur plein de puissance) Puis que



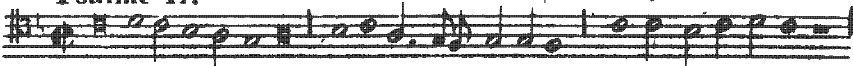
tu es mon rempar et mon fort: Gouverne moy, car tout mon



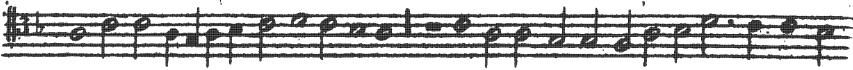
reconfort Re-po-se en toy, ô mon Dieu, ma fiance.

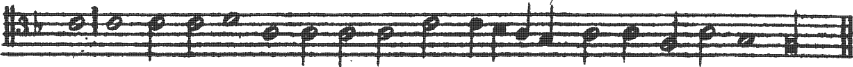
(11 Strophen)

Psalme 17.

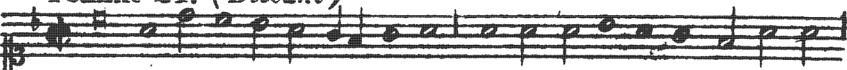


Entens à ma priere, o souverain seigneur etc.

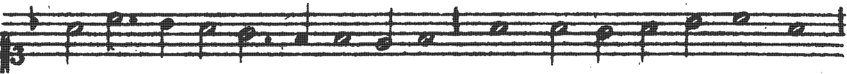


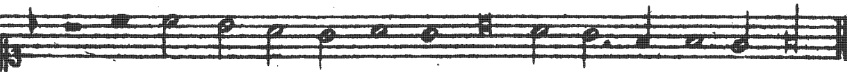


Psalme 21. (*Discant*)

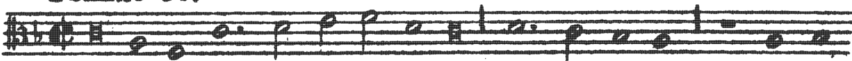


En ta vertu et forte le Roy Chrestien s'efforce etc.



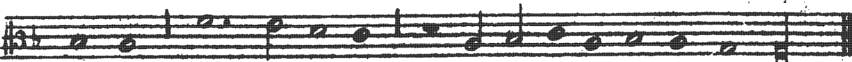


Psalme 27.

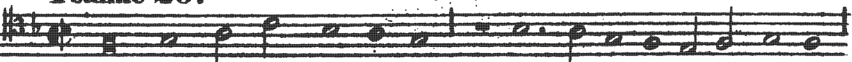


Celuy par qui lumiere habonde En ce monde etc.

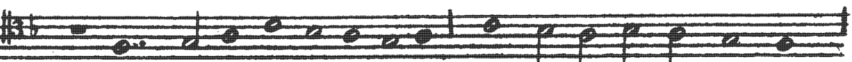


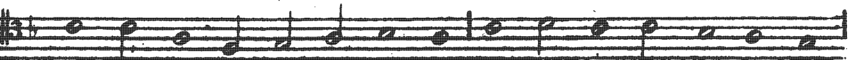


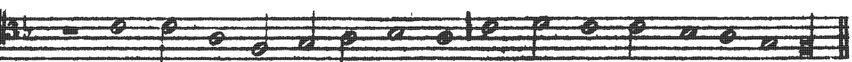
Psalme 29.



Donnez princes et seigneurs, donnez à Dieu tout gloire etc.

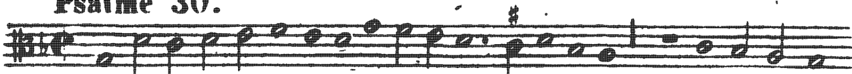




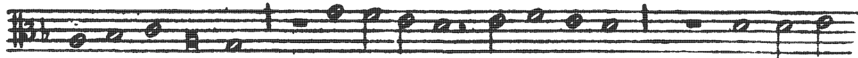


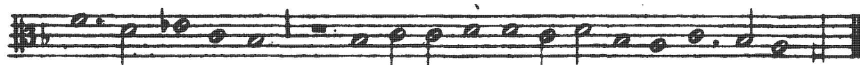
Digitized by Google

Psalme 30.



Bien te doibs, Seigneur, exalter, et en toy louange arrester (etc.)





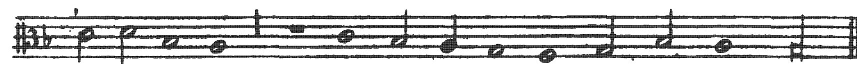
Psalme 34.



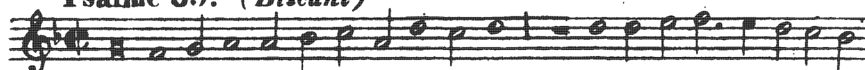
Louenge au Seigneur donneray en tout temps, soit bon ou contraire



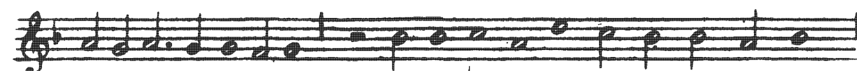
etc.

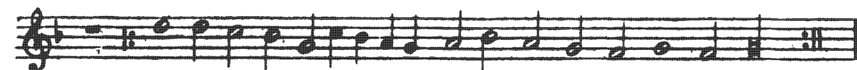


Psalme 39. ***(Discant)***

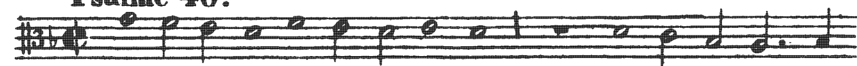


J'ay entreprins suyure la voye et train etc.

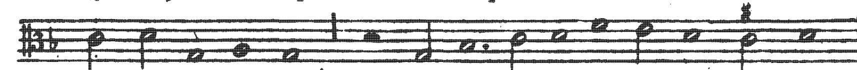




Psalme 40.



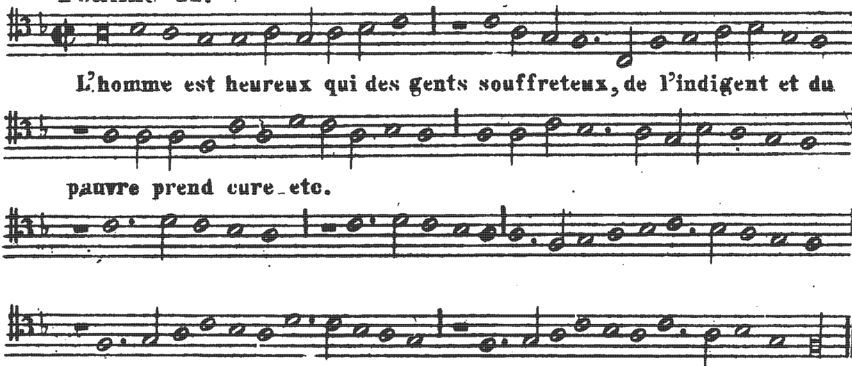
Quand j'attendois que Dieu louable pour nous en terre descendit etc.



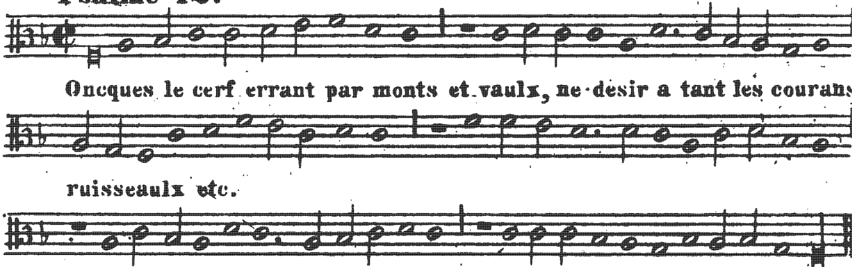


Digitized by Google

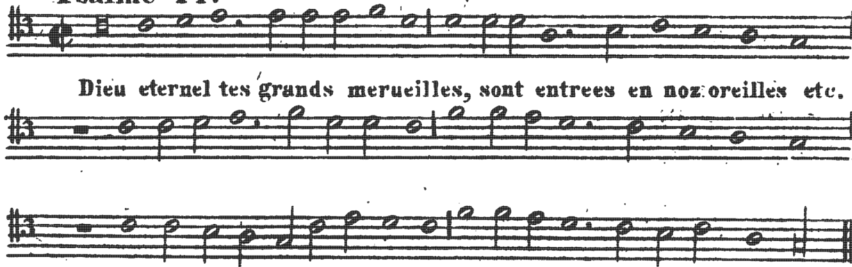
Psalme 41.



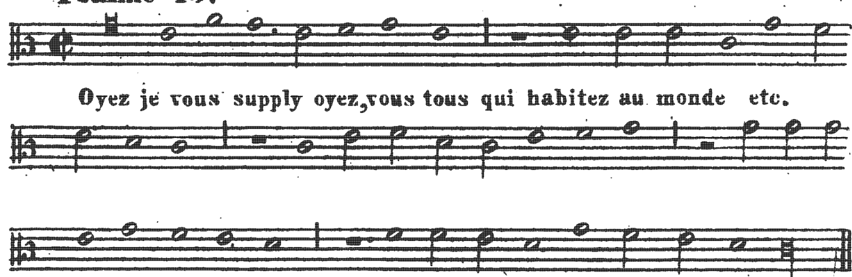
Psalme 42.



Psalme 44.



Psalme 49.



Digitized by Google

Psalme 52.

Pourquoy (helas) tant glorieux es tu en ta malice etc.

Psalme 62.

Si mon ame au seigneur dieu vielle, ce n'est de merveille etc.

Psalme 65. (*Discant*)

Par tout Sion louenge deue, en hymnes (Seigneur) t'est rendue etc.

Psalme 67.

Misericorde un jour dieu nous fera, doulx et bening par grace, nous sera etc.

Psalme 68.

Quand l'Eternel se levera, ses ennemis difsipera etc.

Psalme 73.

O combien est clement et gracieux, le Seigneur dieu d'Jsraël à tous ceulx etc.

Digitized by Google

Psalme 80.

O d'Jsraël pasteur, qui Joseph meines et le conduictz comme brebis aux plaines etc.

Psalme 84.

O Dieu des exercites, tes maisons bien construictes etc.

Psalme 85.

Approchez vous, venez grand erre, pour au Seigneur nous resiovir etc.

Psalme 86.

Or sus humains qui en terre hantez faictes chansons nouvelles, et cantiques etc.

Psalme 111.

Je loueray le hault Seigneur, de tout mon cueur etc.

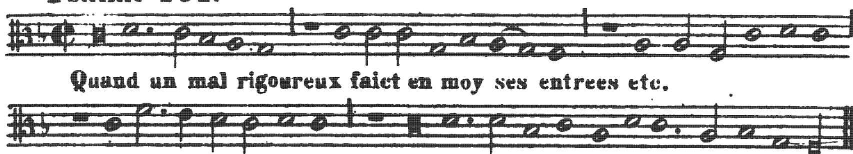
Psalme 112.

O que_celuy est bien heureux, qui toute crainte à Dieu reserve etc.

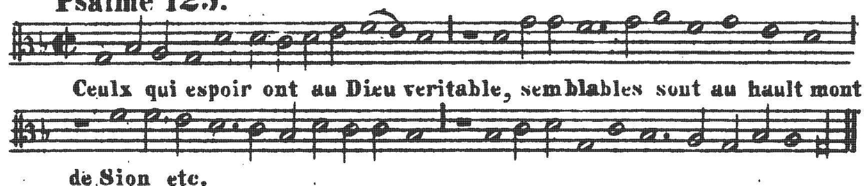
1. 2.

Digitized by Google

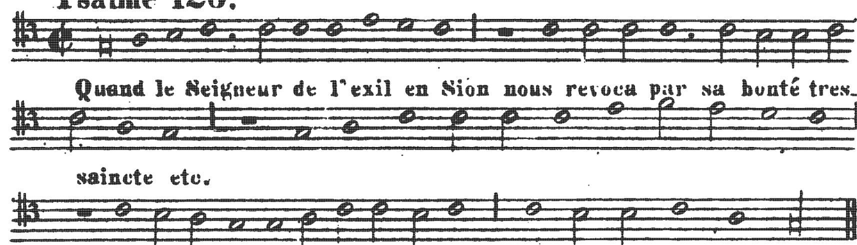
Psalme 121.
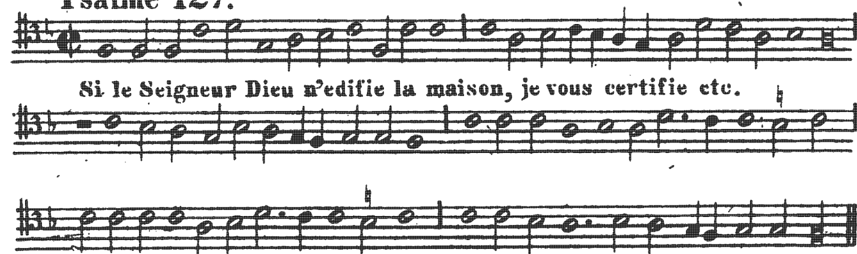


Psalme 125.



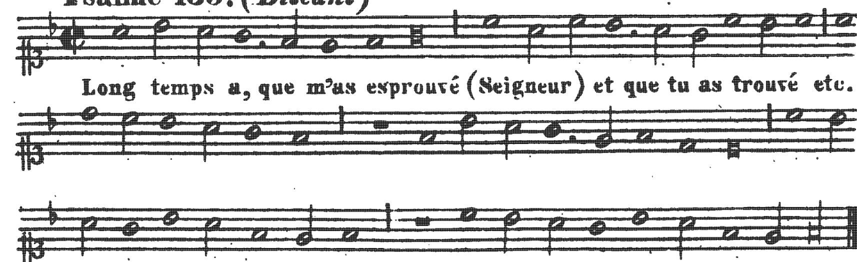
Psalme 126.



Psalme 127.



Psalme 139. (*Discant*)





Digitized by Google

XII

Aus demselben Werke theile ich noch einige vierstimmige Psalmen von **Didier Lupi Second** mit.

Psalme 16.

D. A.

T. B.
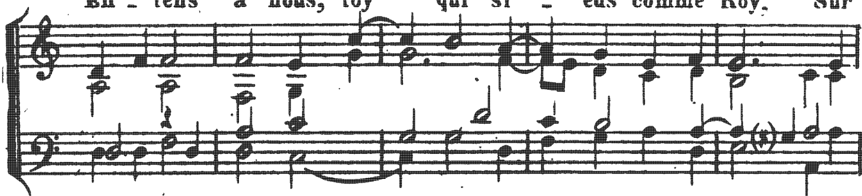
Prens gar - de à moy (Seigneur plein de puis - - - san - ce) Puis que tu es mon rem - - - - par et mon fort: Gouver - ne moy, car tout mon reconfort, Repose ... . en toy, ô mon Dieu, ma fi - an - - - ce.
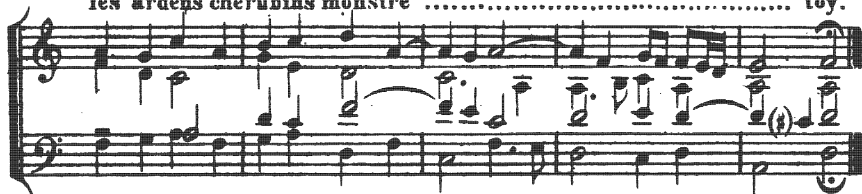
Psalme 80.

O d'Js - ra - ël pasteur, qui Joseph mei - nes Et le conduicts com - me bre - bis .... aux plai - nes,

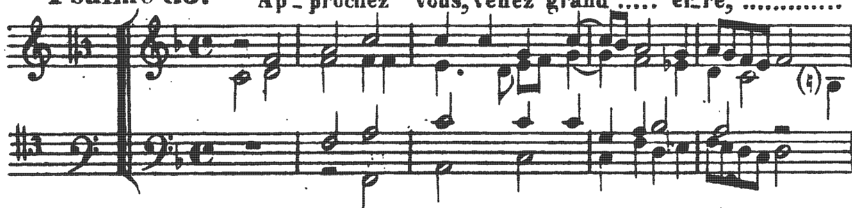
* *Das Original hat noch einmal so lange Noten.*
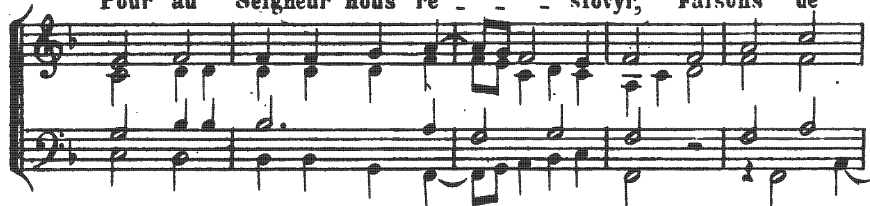
Digitized by Google

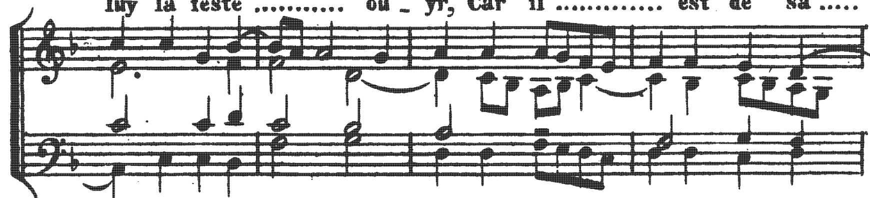


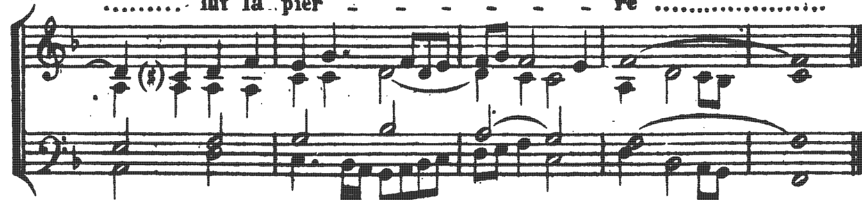


Psalme 85.









Digitized by Google

XIII.

Walteri de salice.

Ms. germ. N° 810. 8° fol. 63.
Kgl. Bibl. München (1461 bis 1467).

(ohne Text)

(f)

(a f)

(f h)

Digitized by Google

(g)

(d e)

Digitized by Google

XIV.

Pillais
(Pillois, Pulloys).

Ibidem fol. 85.

(*ohne Text*)

4) 2) 1) (e)

Digitized by Google

(o)
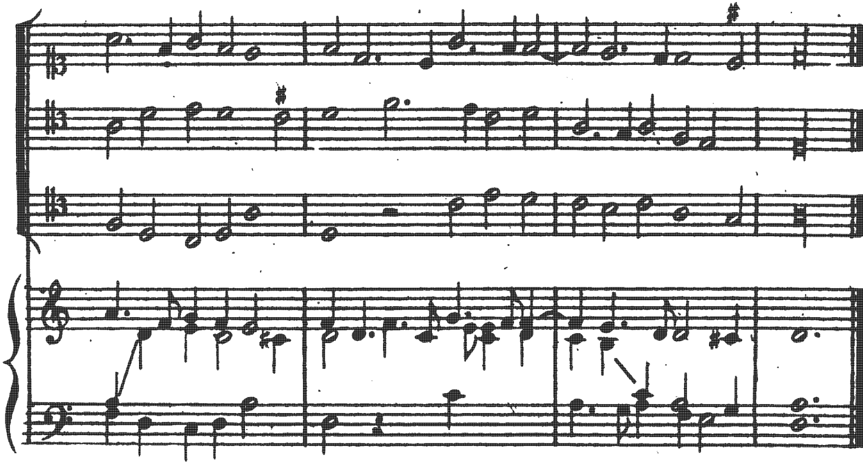
3)

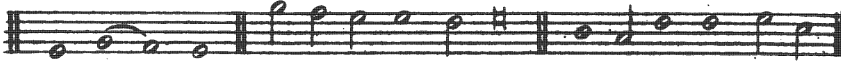
(h)

(d.)

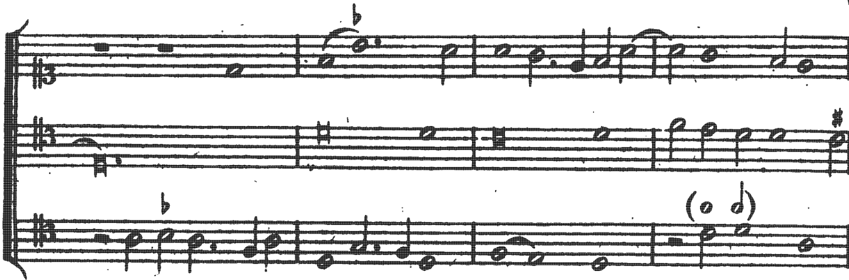
(d)

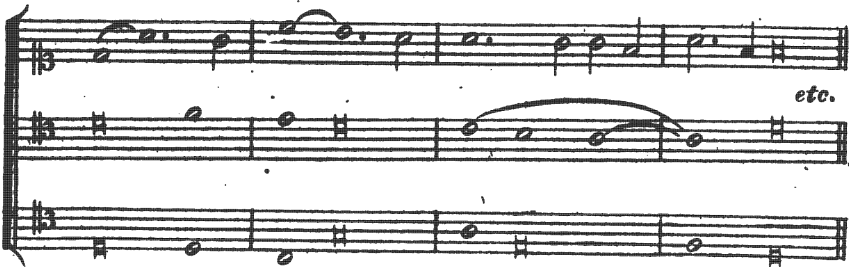
Digitized by Google





4) *Von Takt 9 bis 16 ist vielleicht folgende Korrektur vorzuziehen, obgleich dann im Takt 16 die Pausen wegbleiben müssen.*





Digitized by Google

TÄNZE

des XV. bis XVII. Jahrhunderts.

I.

Der ratten schwantz.
Carmen.

Berliner Liederbuch.

f1. 1. pars.

f3.

f7.

Digitized by Google

(sic)

Digitized by Google

2ª pars.

geschwärzt

weiſs

geschwärzt

weiſs

Digitized by Google

3ª pars.

(so im Ms.)

Digitized by Google

Digitized by Google